BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XII - NUMERO 8-9 - AGOSTO - SETTEMBRE 1951

Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138 — c/c postale 1/18980. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

A. GOLOVNIA

LA LUCE NELL'ARTE DELL'OPERATORE

È uscito l'ultimo volume della collana di **"Bianco e Nero,,** la traduzione di U. Barbaro e P. Zveteremich dell'opera di A. Golovnia, **La luce nell'arte dell'operatore.** Il Golovnia è, come è noto, uno dei più diretti collaboratori del celebre regista russo V. J. Pudovkin, ed operatore di alcuni fra i più famosi film della storia del cinema sovietico. Il suo volume quindi, che si affianca al libro di Pudovkin, *Film e Fonofilm,* di cui può essere considerato, da un determinato punto di vista, quasi un completamento, é la testimonianza più eloquente di una fra le più importanti personalità della cinematografia sovietica, un documento di interesse eccezionale intorno ai metodi di lavoro di quella cinematografia. Tale libro rappresenta inoltre uno strumento di fondamentale importanza per tutti coloro che intendono dedicarsi alla carriera cinematografica, o che si interessano a tutti i problemi tecnici ed artistici connessi al complesso lavoro dell'operatore e all'importanza dello stile fotografico rispetto allo stile del film. Non è un libro scientifico, nel senso che solo pochi iniziati possono capirne il valore; esso é alla portata anche di coloro che sono digiuni di qualsiasi cognizione tecnica. Un volume, insomma, di indiscutibile interesse, che non poteva mancare nella collana di **"Bianco Nero,,.**

PREZZO L. 2500

L'arte di René Clair

Il nome di René Clair apparve per la prima volta, nella vicenda del cinema francese, quando Louis Feuillade chiamò René Chomette, giovane giornalista dalle ambizioni letterarie, a sostenere la parte di « primo attor giovane » nel film *Les Deux Gamines*. Chomette, che a quell'epoca (è il 1919) lavorava per l'« Intransigeant », non volle compromettere il suo avvenire di scrittore, e preferí fare uso di uno pseudonimo, che se non era necessario per il lavoro di assistente, era indispensabile per un vero e proprio protagonista. Le esperienze cinematografiche di Clair continuarono per qualche tempo davanti alla macchina da presa con *L'Orpheline* e *Parisette* di Feuillade, poi con *Le Sens de la mort*, *Vers la lumière* e *Pour une nuit d'amour* di Protozanov, infine con *Le Lys de la vie* di Loïe Fuller, e con *Carillon de Minuit* (girato a Bruges, Belgio, 1922) e *Amour* di Jacques de Baroncelli: attività, questa, che va fino al 1923.

Chomette-Clair, nato l'11 novembre 1898, aveva dunque, a venticinque anni, una buona conoscenza del cinema. Il pionierismo di Feuillade (il cui realismo rappresenta, a suo giudizio, la prima seria reazione al « Film d'Art » di Le Bargy, retorico e melodrammatico) e il mestiere di Baroncelli (1); la pratica di attore, che gli vale anche un giudizio, esageratamente entusiastico, del « Crapouillot » (« dans *Le*

(1) Per i rapporti fra René Clair e Jacques de Baroncelli si veda questo passo, in *Ce que me disait, cinq jours avant sa mort, Jacques De Baroncelli maître de René Clair* di Georges Sadoul, pubblicato nel n. 289 di « Ecran français », 24-30 gennaio 1951, Parigi: « Nel 1923 dei finanziatori belgi, che sognavano di fondare una industria cinematografica nel loro paese, chiamarono Baroncelli. Poco tempo prima della partenza — sono le parole stesse di J. de Baroncelli — la mia domestica mi annunziò un certo giovane di nome Chomette. Non conoscevo niente di lui. Lo ricevetti. Era magro, non molto alto. Mi disse che voleva fare del cinema a tutti i costi, che aveva già lavorato un po' con Feuillade come attore, ma che la regía lo affascinava. Aveva lasciato il padre per non voler diventare fornitore d'albergo. Viveva piuttosto male, scrivendo per i giornali. I suoi occhi brillavano di intelligenza e di fede. Amava talmente il cinema che lo presi come assistente. Firmò piú tardi i suoi film come René Clair. Il mio piú grande orgoglio è di averlo fatto debuttare nel cinema come regista, presentandolo al mio amico Diamant-Berger, che gli affidò *Paris qui dort*, suo primo film... Caro René, dobbiamo vederci in settimana. Lo vedo spesso perché gli sono profondamente affezionato ».

Sens de la Mort il s'est révélé comme le Dehelly du septième art ou mieux comme un huitième art à lui tout seul »!) e la curiosa esperienza con Loïe Fuller (nel cui film le negative vengono intercalate alle positive e le danzatrici si animano *au ralenti*), l'istinto creativo personale finora esercitato in prove letterarie, il fascino di un linguaggio immaturo ma in evoluzione e ancora assai da scoprire, la dimestichezza acquistata col cinema anche in un consueto discorso critico — esercitato d'abitudine, e specialmente nel biennio 1923-25 — fanno di René Clair, che ormai ha rinunciato alla carriera d'attore, non al nome, l'uomo che può con tranquilla coscienza e non improvvisata preparazione (sull'esempio di Abel Gance e Jacques Feyder) affrontare la regía cinematografica.

Il suo primo esperimento è *Paris qui dort ou Le Rayon invisible*, realizzato nel 1923. Il soggetto, scritto dallo stesso René Clair, come è avvenuto per la maggior parte dei suoi film, è basato sull'invenzione di un vecchio scienziato, il quale ha trovato un raggio che può fermare qualsiasi movimento, in un dato spazio.

« Una notte, a Parigi, tutto si ferma: la guardia che stà per acciuffare un ladruncolo e i festaioli che escono da un locale notturno, mentre l'equipaggio d'un aereo sfuggito al raggio magico ne approfitta per rubare la « Gioconda » dal Louvre e per occupare il terzo piano della Tour Eiffel. Il produttore — narra Denis Marion (2) — finí i danari prima dell'ultimo colpo di manovella. Per filmare Place de la Concorde e gli Champs Elisées assolutamente deserti, che dovevano servire da ambiente per talune scene, René Clair prendeva un taxi alle tre del mattino, col suo operatore, e si fermava all'alba... o al momento in cui una vettura attraversava il campo. Poi faceva il giro dei suoi amici e conoscenze per pagare il prezzo della corsa. Si ritrova il ricordo di queste avventure non infelici nei versetti del *Million*:

Le temps passe malgré tes cris
Le compteur en marque le prix ».

Clair presentò il film agli « Amis du Cinéma » con queste parole: « Non vi troverete molte ricerche tecniche né primi piani. Gli attori non hanno da esprimere quasi nulla dei loro sentimenti personali. Essi sono soltanto sottomessi al movimento dell'azione. L'azione stessa è fondata sulla immobilità e sul movimento. Ho voluto, con ciò, tornare alla base, fare una specie di dimostrazione per assurdo del valore delle immagini animate. Del resto, tutto questo, influenzato dalle necessità commerciali, indebolito dalle lacune della realizzazione, non ha che un valore di saggio. Spero sinceramente di non fare ancora per lungo tempo soltanto dei saggi ».

Paris qui dort ebbe una carriera breve e poco fortunata. Quell'arresto del movimento e del corso stesso della vita, che Clair doveva aver

(2) Il « ritratto » di Denis Marion pubblicato in « Magasin du spectacle » (v. bibliografia) è stato piú volte di prezioso aiuto, specialmente per certe informazioni inedite o meno note, all'estensore del presente saggio.

appreso da *Monsieur Stop* di Emile Cohl e che poi rivedremo nei *Deux timides,* non poteva ancora essere capito e accettato dal pubblico cinematografico, quasi quanto i rallentati e accelerati di *Entr'acte*; benché René Clair, forte delle sue esperienze con registi che considerava i continuatori dell'epoca eroica del muto, consapevole che sullo schermo non si potevano narrare che storie popolari, d'uno stile non ricercato ma comprensibile, tendesse subito all'inizio della sua carriera di regista cinematografico ad apparire ironico e patetico (che è risultata finora la più felice espressione del realizzatore di film), e portasse il suo *humour* istintivo ad una altrettanto naturale tenerezza.

Era il periodo in cui, come scrive lui stesso a proposito di un « omaggio a Feyder », i *metteurs en scène* si volgevano verso due generi precisi: quello d'avanguardia, con i film di tutta una schiera di intellettuali ed artisti, fra i quali ricorderemo, per comodità, soltanto l'Herbier e Delluc, da lui conosciuti e frequentati anche in teatro di posa, e quello d'ispirazione popolare e magari feuilletonesca, come potevano appartenervi Baroncelli e Feuillade. Feyder (che aveva detto ad Arnoux: « ecco la formula per un buon scenario cinematografico: anzitutto un ambiente, una atmosfera. Poi una storia un po' grossolana, vicina il piú possibile al *feuilleton.* Infine una esecuzione minuziosa, raffinata ») fu il primo a capire, come riconosce anche René Clair, che c'era — fra le due vie estreme — un'altra strada probabilmente piú giusta: quella del film popolare realizzato con sentita dignità artistica. *Paris qui dort,* forse, non si può considerare lontano da questa concezione: o almeno ha in sé tutte le intenzioni migliori di questa formula piú feconda. Ma ancora Clair non poteva dirsi sulla via stessa di Feyder cui, come è chiaro, egli doveva essere assai debitore. (Parigi con le sue vie, le sue case vecchie, le sue scale, è scoperta in *Crainquebille,* che è del 1922). Egli doveva scontare, per sé e per il cinema, le ricerche di linguaggio e d'avanguardia, cui lo spingeva lo stesso fratello Henri Chomette: e quindi il dadaismo, la familiarità con gli intellettuali, la educazione letteraria, il gusto e un po' la moda dell'epoca, e gli stessi « giuochi » d'immagini compiuti con quello straordinario giocattolo che sempre piú diventava, nelle sue mani, prodigo di sorprese. Nasce, dunque, *Entr'acte,* cronologicamente posteriore, in Francia, a *Faits divers* di Claude Autant-Lara (1923), a *Retour à la raison* di Man Ray ed a *Ballet mécanique* di Fernand Léger (e Dudley Murphy) che precedono di poco l'« intermezzo » ideato da Francis Picabia per « Relâche », e che, a dire il vero, Clair aveva destinato piú agli *snobs* del pubblico dei balletti, che a quelli del cinema.

Nel numero speciale « La Danse », consacrato ai « Ballets Suédois » di Rolf de Maré, è apparso nel 1924 in concidenza con « Relâche », René Clair scriveva del suo film: « Il cinema non è in questo momento che un divenire. La gente coltivata ama poco i cineromanzi; ma è possibile affermare che i cineromanzi sono d'un valore artistico inferiore ai film fatti per una *élite?* In nome di che giudichereste, spiriti delicati, il gioioso caos di immagini che minaccia il mondo in misura nuova?

Pazientate. Il cinema ha qualche opera degna di lui: *L'Arroseur arrosé*, *Le Voyage dans la lune*, ed alcune comiche americane. Gli altri film (qualche milione di chilometri) sono stati piú o meno guastati dall'arte obbligatoria. Ecco *Entr'acte*, che pretende di dare un nuovo valore all'immagine. In *Entr'acte*, l'immagine « distolta dal suo dovere di significare » nasce « ad una esistenza concreta ». Nulla mi sembra piú rispettoso dell'avvenire del film ché questi balbettamenti visuali di cui ho regolato l'armonia. Il mio compito s'è limitato a realizzare tecnicamente i disegni di Francis Picabia... ».

E Francis Picabia aggiungeva: « Ho dato a René Clair un piccolo scenario da nulla. Ne ha fatto un capolavoro: *Entr'acte*. L'intermezzo di « Relâche » è un film che traduce i sogni e gli avvenimenti non materializzati che passano nel nostro cervello. Perché raccontare ciò che tutti vedono, o possono vedere ogni giorno? *Entr'acte* è un vero intermezzo, un intermezzo insofferente della vita monotona e delle convenzioni piene di rispetto ipocrita e ridicolo. *Entr'acte* è una reclame in favore del piacere di oggi, una reclame, anche, per l'arte della reclame, se volete. Perché non si potrebbero scrivere queste parole su un carro funebre: E' morto perché non beveva china-china Dubonnet; od anche: Non portava scarpe Raoul. Le persone superstiziose permetterebbero la fortuna di diverse industrie nazionali. *Entr'acte* non crede a gran cosa: forse al piacere della vita. Crede al piacere d'inventare. Non rispetta nulla se non si tratta del desiderio di *scoppiare dal ridere*, perché ridere, pensare, lavorare, hanno uno stesso valore e sono indispensibili l'uno all'altro... ».

Si è cercato di dare a questo breve film di invenzione libera molti ed erronei significati. Ma qual senso, se non determinato dai ritmi visivi, può comunicare *Entr'acte*? Gli elementi piú diversi, umani e surreali, vi si intrecciano. Una ballerina sboccia lentamente, come un fiore, e quindi ci mostra la sua barba; passa un corteo funebre, ma accanto alla coperta nera sono appesi dei prosciutti. Gli accompagnatori transitano *au ralenti* e il carro è trascinato da un cammello. Il trasporto, man mano che procede, si fa piú svelto, veloce, rapidissimo. Il mesto corteggio diventa una corsa campestre, e il carro stacca tutti i suoi inseguitori. « In quella corsa assurda e insospettata è nato René Clair — dice Francesco Pasinetti —: un Clair tutto esteriore, per il momento. L'umanità verrà dopo ».

Nel tentare di dare un significato a questa *féerie*, spesso si è perduto il valore, sezionato o unito, delle immagini: che è soprattutto di quella tecnica d'illusionismo e prestigio, d'insolenza e allegria (tuttora in lui sopravvissute), di miracolo e di stordimento, di mezzi ingegnosi e inattesi (dissolvenze, mascherini, sovrimpressioni, rallentati, accelerati, negativi, ecc.) di cui il cinema si arricchisce o torna ad accorgersi. Siamo, dunque, piú vicini che non si pensi a Méliès e a Cohl. Basta togliere Dada e l'intellettualismo di Picabia, Jean Borlin, Pierre Scize, Georges Charensol, Georges Auric, Marcel Achard, Erik Statie, Man Ray, lo stesso Picabia e la ballerina Fiis che fanno da interpreti

e comparse, e si arriva — sulla linea della *féerie* e del *vaudeville* — al *Chapeau de paille d'Italie*, ai *Deux timides*, a *Sous les toits de Paris*: le prime tappe sicure di René Clair poeta popolare dello schermo.

Il resto, quel regno del vuoto e dell'assoluto il cui capolavoro è forse lo stesso *Entr'acte*, Clair lo lascerà agli altri cineasti d'avanguardia: a suo fratello, per esempio, che fu il primo a spingerlo verso il movimento di André Breton, e che nel 1925 realizzò *Jeux des reflets et de la vitesse*, e *Cinq minutes de cinéma pur*. Ma Clair doveva arrivare ad altri traguardi; respinto, magari, dai suoi stessi amici, che dopo averlo ammirato per *Entr'acte* arrivarono anche a considerarlo un disertore del surrealismo.

Ma prima di arrivare al *vaudeville* clariano puro, del periodo muto, dobbiamo compiere altra strada. V'è anzitutto, *Le Fantôme du Moulin Rouge*, che apre la via ai fantasmi, alle streghe ed ai diavoli di Clair. Tutta la sua strada è punteggiata degli stessi simboli, degli stessi sogni e delle stesse memorie. Parlando di questo film, che è una storia di « disincarnazione, talvolta burlesca, condotta con poco sentimento », e che è considerato da Bardèche e Brasillach come una favola, non si può, ancora, non ricordare l'influenza esercitata da Loïe Fuller (questa ballerina famosa in teatro (3) per le sue danze con bandiere) nell'opera di Clair: non soltanto per la particolare tecnica cinematografica del regista, non solo per quell'andamento da balletto, che hanno tutti i film di Clair, quanto anche per il genere che la Fuller affrontò nel suo *Lys de la vie* (scritto da una donna e scrittrice fantasiosa, Carmen Sylva, regina di Romania). Era, quel film, una leggenda semplice e non priva di fascino, ambientata in un foresta misteriosa popolata da folletti e silfidi. Accanto allo gnomo della foresta (il nano Tarare dell'Olympia) appariva un bel principe... l'attor giovane René Clair. Nel *Fantôme du Moulin Rouge* questa atmosfera di sogno si ripeteva, sia pure attraverso la evocazione spiritica. Clair mette in moto « il meccanismo del sogno togliendo ai suoi personaggi ogni peso fisico per renderli trasparenti e aerei » (Lapierre). « Essi erano presentati e trattati non come esseri pensanti ma come oggetti, come accessori suscettibili di vita autonoma ». Torna alla nostra mente un'immagine, di lui, che è stata tracciata piú volte, e che va messa anche sul conto di *Entr'acte*, nato nello splendore della rifioritura del balletto, tra « Parade » e « Mariés de la Tour Eiffel »: quella del maestro del balletto, o, come dice Lapierre, del giocoliere che lancia successivamente in aria tutti i pezzi del suo repertorio: « che sono attori e piccole folle parigine, come palloni e piatti, clave, cappelli e sigari, regolandone l'arabesco nello spazio del suo giuoco e, prima di terminarlo, raccogliendo tutto nella sua scatola di malizie ». In questa festa della danza e della destrezza, prende posto, intanto, la quadriglia del Moulin Rouge, affiancandosi ai passi e sgambetti di *Entr'acte*. La danza tornerà piú volte nella sua opera: da *Chapeau de paille d'Italie*, che perfezionerà

(3) Cfr. A. G. Bragaglia, *La bandierata*, in « Ricreazione », n. 7-8, Roma 1949.

quella quadriglia, al balletto finale del *Million*, popolato di creditori, di agenti di polizia e di malandrini; dal valzer di *Quatorze Juillet* alla ronda del *Dernier Milliardaire*.

Fa seguito al *Fantôme du Moulin Rouge* un'altra favola, *Le Voyage imaginaire*: e già vi si comincia a riconoscere qualche « parola umanizzata » di Clair, che diverrà in lui abituale: gli attori Albert Prejean (che è con lui fin da *Paris qui dort*), Paul Ollivier, Jean Borlin, Maurice Schutz, Jim Gerald. Sono di quelli che egli preferisce scegliere fra elementi che non vanno per la maggiore e che non appartengono alla retorica del melodramma (e in questo è fedele a quel principio suggeritogli da Feuillade, nemico delle grandi stelle del teatro). Le altre « parole », quelle fatte di cose, saranno anch'esse ripetute tante volte, nei suoi film, da diventare altrettanto sue: e cioè i cappelli a cilindro, i palloncini delle feste da ballo, le ghirlande di foglie di carta, i guanti bianchi, gli alamari e i chepí. Potremo, poi, riconoscerle una ad una.

In *Voyage imaginaire* i personaggi vivi vengono contrapposti a quelli destinati a restare immobili e a possedere soltanto le apparenze della vita: le statue di cera del museo Grévin.

La storia comincia in un ufficio, dove due impiegati, uno ben piantato e avvenente, l'altro considerato timido e sciocco, sono innamorati della dattilografa. Sono le due del pomeriggio ed il timido Jean china la testa. Esce all'aperto, incontra una vecchia assalita dai malfattori, sale su un albero, si getta sui malandrini e la salva. Essa lo premia conducendolo in un giardino incantato dove sono tante altre vecchie. Baciate dal timido, una ad una, esse si trasformano in belle fanciulle. Non a torto qui viene a mente il film di Clair *I Married a Witch* (*Ho sposato una strega*). La prima vecchia, divenuta una fata, fa apparire la dattilografa Lucie in una nuvola, e passa al prode Jean un anello col quale potrà superare ogni pericolo. Jean diviene, cosí, il protagonista di impressionanti avventure, che continuano a Parigi, sulle torri di Notre-Dame, al museo Grévin. Ma il giovane, infine, si sveglia, e si accorge che in mano non ha che l'anello della tenda di una finestra. Il collega, che lo guarda, ride dello sciocco, ma il timido non esita a reagire. Nel sogno complicato, non privo di simboli psicanalitici, egli ha acquistato una nuova fiducia in se stesso. Si trasforma in uomo energico e capace di conquistare la propria felicità.

« L'audacia di Clair — scrivono Jeanne e Ford a proposito di *Voyage imaginaire* — è qui meno felice e piú pesante; soffocata, si direbbe, nella atmosfera di sotterraneo dove deve muoversi. A volte rasenta anche il macabro, quasi che René Clair non sia riuscito a sfuggire completamente ai sortilegi dei film d'oltre Reno, che sono di moda, e il macabro non può convenire a questo talento che è fatto soprattutto di chiarezza e leggerezza ».

Benché, con questa allusione, Jeanne e Ford pensino a qualcosa come al *Museo delle figure di cera* di Paul Leni, la favola, piú danzata che recitata, non ha soltanto interni oscuri, ma la dolce luminosità

delle torri di Notre Dame, né soltanto gelidi esseri inanimati, ma, se mai, trasformati — al tocco di una bacchetta magica — in cagnolini (come avviene per il timido che diventa un cane); e può far pensare ancor meglio al mondo fantastico e fiabesco di *Le Lys de la vie,* giuocato — come abbiamo visto — da una vestale della danza, e scritto da una maestra della favola. Ma nel film vi sono anche divertenti inseguimenti alla Mack Sennett, trucchi e illusioni che prendono il nome dal Museo Grévin, un tribunale d'uomini di cera che ricorda i fantasmi, i morti, e gli scheletri di Méliès, con la loro comicità a volte macabra; e insieme, pioggie di petali bianchi che anticipano quella del *Million,* sostituzione di vecchie in giovani fate, soluzioni scenografiche antiquate, non si sa se ricercate o involontarie. Allora è il mondo dei pionieri che riprende il sopravvento e si sposa al fantastico clariano, e che determina elementi che saranno in lui piú propri: un fiore che passa di mano in mano e che è guizzante e fondamentale per la narrazione come lo sfuggente carro mortuario di *Entr'acte,* come il prossimo cappello di paglia e come la giacca del *Million*; e personaggi-macchiette come il capoufficio, che in Clair sono infiniti, da Père-la Tulipe a Le Frisé, dal baritono Sopranelli a Célestin, al proverbiale « timido » clariano, che nasce in *Voyage imaginaire,* e si ripete in *Chapeau de paille d'Italie,* nei *Deux timides,* e altre volte ancora.

Il mondo di *Entr'acte* non è ancora abbandonato (e forse non lo sarà mai): il balletto che trascina, senza che si possano distinguere, esseri reali e finti, in una gioiosa baraonda, è un po' la indispensabile « festa » che chiude ogni film di Clair, e che, soprattutto, ricorda gli esseri veri, come i piccoli commercianti e creditori, di *Le Million,* e incredibili come Père-la-Tulipe, come l'uomo in mutande e in bombetta, che danzano un allegro girotondo.

Nel 1926, viene affidata a René Clair la versione cinematografica del romanzo di Armand Mercier « L'extraordinaire aventure de Pierre Pignal », storia concordemente definita dai critici « poco brillante », oltre che eseguita per commissione. Fu da lui chiamata *La Proie du vent,* e vi parteciparono Charles Vanel, Jean Murat e Sandra Milovanov, già sua *partner* nei film con Protozanov e che Clair aveva chiamata anche nel *Fantôme du Moulin Rouge.* Non è ancora questo film a renderlo celebre, benché le pagine piú brillanti, quelle del sogno e dell'inseguimento automobilistico, che stilisticamente e come materia di racconto si richiamano ai suoi film precedenti, già contribuiscano a farlo riconoscere al pubblico, sia per il mondo che rappresenta, sia per i mezzi tecnici con cui lo esprime. Nell'assieme, le avventure di questo film sono a carattere mondano-misterioso (che lo riporterebbero a un poliziesco del genere Feuillade, con cui si incontrerà di nuovo, piú tardi, in *And then They Were None* (*Dieci piccoli indiani*). Soltanto un interesse tecnico è la traccia che può lasciare questo film: dal personaggio che camminando, senza che noi lo vediamo procedere, si rivela soltanto attraverso ciò che guarda, all'aereo che atterra in condizioni pericolose, dalle ombre che avanzano alle luci che si spengono.

Ma la scenografia leccata, l'eleganza dei personaggi, i colpi di scena feuilletoneschi, denunciano un lavoro che non ha riflessi nel sentimento del regista, forse un disaccordo fra le sue possibilità inventive e la materia accettata, non si sa quanto liberamente.

Queste ricerche tecniche, che in *Proie du vent* sono forse l'unico punto all'attivo di Clair, si rinnovano in un breve documentario intitolato *La Tour,* esempio scintillante — attraverso il perfetto montaggio e la danza delle immagini sulle intricate strutture della Torre Eiffel — di quelle sinfonie visive teorizzate da Canudo e dalla Dulac, e di cui avevano dato esempio Eggeling, Richter, e Ruttmann.

A proposito de *La Tour,* di cui riferisco per via indiretta, avevo trovato, nelle storie del cinema, piú d'una notizia contraddittoria. Bardèche e Brasillach, nella loro «Histoire», affermano che « *Le Voyage imaginaire* raggiunge *Entr'acte* attraverso *Les Mariés de la Tour Eiffel* », mostrando quasi di credere che il testo di Cocteau, contemporaneo di « Parade » e di *Entr'acte,* sia stato portato in film, e si identifica con *La Tour.* Altri scrittori, riprendendo superficialmente il giudizio dei due storiografi, cadono in errori anche piú gravi. Proprio nell'occasione del presente saggio, scritto nei primi mesi dell'anno scorso, pensai di ricorrere all'amico Jean George Auriol, che mi aveva già aiutato in simili circostanze, e che mi scrisse l'11 marzo, qualche settimana prima della sua morte, dandomi i seguenti precisi ragguagli, « controllati con lo stesso Clair »: « *La Tour* è l'omaggio a un monumento moderno di cui alcuni negavano ancora la bellezza al tempo in cui Clair vi situò *Paris qui dort.* La costruzione della Tour Eiffel per l'Esposizione Universale del 1889 vi è evocata con l'aiuto di documenti fotografici. Il film diviene, di poi, una descrizione in continuo movimento (con carrelli girati negli ascensori della torre e panoramiche) di questa architettura trasparente attraverso la quale il panorama di Parigi è sempre presente ».

L'anno della realizzazione di tale cortometraggio coincide con un ritorno alla letteratura: l'insuccesso della *Proie du vent,* il passo indietro della *Tour,* nel senso di un nuovo inserimento nel cinema d'avanguardia e di rinuncia al racconto cinematografico che l'esperienza dell'ultimo film ha rischiato di fargli considerare come volgare, sembrano ricordargli le sue origini e le sue aspirazioni giovanili. Scrive « Adams », « balletto di personaggi costruiti da Adams attorno al loro creatore, come c'informano Bardèche e Brasillach, e, per finire, grande farsa dell'americanismo « trustant » fino alla religione. Esso valeva piú per le intenzioni che per il risultato » (4).

Questo ribollire d'invenzione creativa e di rivolta al commercialismo cinematografico, che diventa qualcosa come una schiavitú, questo amore per il ritmo della danza, che diventa sinfonia visiva nella *Tour* e

(4) Un altro romanzo, « De fil en aiguille », è del 1947, e « La Princesse de la Chine » è stato pubblicato a puntate da « Les Nouvelles Littéraires », a partire dal n. 1233 (19 aprile 1951).

satira dell'americanismo in « Adams » (una satira che ritroveremo piú tardi in *Ghost Goes to West*) lo portano finalmente al delizioso girotondo del *Chapeau de paille d'Italie,* dove può rivelare la sua vera personalità di creatore, i suoi temi piú genuini, la maturità di uno stile che non si perderà piú. Il tempo delle ricerche è finito.

Finora il regista, salvo *Entr'acte* e *Proie du vent,* che sono film per cui è stata richiesta la sua regía, non da lui stesso inventati, ha portato sullo schermo soltanto i propri scenari. Egli si considera, soprattutto, uno scrittore, ed anche il cinema, per lui, diventa uno scrivere. Se c'è una letteratura non propria, tuttavia, che può accettare e cui anzi aderisce incondizionatamente, è quel genere teatrale che viene definito come *vaudeville* (« leggera commedia comica, fondata su un intrigo complicato d'equivoci, brillante d'una comicità tutta esteriore e fine a se stessa, talvolta non senza una piccola dose di sentimentalismo » dice D'Amico (5); « varietà secondaria dell'opera comica » nella definizione di Schlegel). Sarà il *vaudeville* a dargli la materia per il suo nuovo film, il *vaudeville* dove le persone che si vogliono incontrare non si trovano mai, e quelle che si cercano non si incontrano. Ma poiché le cose, nella sua arte di *metteur en scène,* diventano come « parole » (e gli uomini, abbiamo visto, come cose) con cui scrive il suo film, così sono le cose, e piú spesso gli stessi vestiti, che accentrano la carica comica. Sono i cappelli che arrivano dove non devono, o che diventano introvabili per chi li ha smarriti e vuole tornarne in possesso; sono gli abbigliamenti e i loro elementi che determinano le interruzioni, gli impedimenti, gli equivoci: i corpetti che non si chiudono, le scarpe che stringono, i cilindri che vengono schiacciati. Domani sarà la volta di una giacca (*Le Million*), poi delle pagliette scambiate coi cappelli duri di *Break the News* (protagonista Maurice Chevalier), quando non è tutta una famiglia borghese vestita di bianco che esce per una passeggiata all'aperto e trova la pioggia, che indossa impermeabili neri, e trova il sole (*Quatorze Juillet*). Il castello di *Ghost Goes to West,* nonostante che sia abitato da uno dei soliti fantasmi clairiani, è trattato, anch'esso, come uno di questi vestiti e oggetti, sfuggenti come cose. Impacchettato pezzo a pezzo, minacciato di furto da parte dei *gangsters* — col suo inquilino incorporeo — nello stesso piroscafo che lo trasporta in America, arriva alla fine sano e salvo a destinazione. Pare la storia stessa di quel carro funebre, parato a lutto, che è la carica del meccanismo di *Entr'acte.*

(5) Il « vaudeville » deriva da « vau de Vire ». Fu nella valle di Vire (Bassa Normandia) che al principio del sec. XVI sarebbero state intonate canzoni contro il giogo straniero. Per lungo tempo « vaudeville » non significò che canzonetta satirica. Ma questi *couplets* e canzonette, che spesso si giovano di arie già note d'operetta, passano dalla campagna alla città, dai rioni popolari alle sale di corte, e finiscono per fare ingresso nella commedia comica, che ha stretti legami col melodramma. Cosí la commedia, fiorita di *vaudevilles,* o canzonette, diventa essa stessa *vaudeville.* Il 12 gennaio 1792, a Parigi, nasce il Teatro del Vaudeville. Tra gli autori piú famosi, sono Scribe e Labiche.

L'azione del *Chapeau de paille d'Italie* non tradisce le origini di marca labichiana. Una giovane donna in scampagnata sentimentale si vede divorare il cappello da un cavallo. Impossibile rientrare a casa senza un copricapo, a rischio di perdere la reputazione, e il proprietario del cavallo, minacciato dal compagno della dama, nonostante che stia per sposarsi, deve errare per tutta Parigi onde trovare un cappello simile: ma la pista che segue non lo riconduce che al cappello che è stato mangiato. Il movimento scenico di Labiche e Michel serve a montare un meccanismo burlesco che non può non ricordare il giuoco di *Entr'acte*. L'assurdo che era in quel cortometraggio si sposa qui, però, al convenzionale, studiato — affermano Bardèche e Brasillach — con una minuziosità da orologiaio e realizzato con gravità imperturbabile: il convenzionale necessario a riprodurre il carattere d'una borghesia « Troisième Repubblique », con le sue caratteristiche sale da pranzo e da letto, col suo tipico appartamento da giovani sposi con vasi e candelieri, pendolo e paravento. Negli ambienti, ideati da Lazare Meerson, che Clair ha arricchito con una allegria non priva di sagacia, creando con questi stessi elementi un proprio e quasi rinnovato tessuto della vicenda, sono cosí numerosi i nuovi « gags », accessori e personaggi, da restituire pressoché per intero la vicenda alla fantasia di Clair.

Situata nel 1895, per una pittoresca evocazione di questa epoca felice, l'azione vuol essere anche una parodia dello stile dei primi film, delle loro scene affollate di attori gesticolanti, alla Méliès, dei fondali di tela dipinta (che ritroveremo anche in *Million* e nel *Silence est d'or*). Una leggenda, riferita da Denis Marion, pretende che un esercente di provincia, che aveva noleggiato il film senza averlo visto, riportò il giorno dopo la copia al distributore, indignato per la pretesa d'essere stato ingannato: esso affermava che gli era stata data la copia di un vecchio film anziché del recente successo parigino che gli era stato promesso.

Con la grazia del costume fin di secolo (cucito da un vecchio sarto scoperto da Clair « à la Samaritaine ») *Chapeau de paille d'Italie* è tutto una danza di abbigliamenti. Vediamo: una sposa sta infilando il velo nuziale, ma uno spillo si perde nel busto; il padre della sposa combatte con le scarpe che non entrano; il cugino con il guanto smarrito. Lo sposo, invece, trova l'origine di tutti i suoi guai nel *cappello di paglia* rinvenuto in una siepe e morso dal cavallo della sua carrozza. Il dragone che esce con la dama, proprietaria del cappello, da una siepe, esige un cappello nuovo e lo sposo, in una serie d'avventure, tenta invano di procurarne un altro, finché uno zio sordo arriva col cappello nuovo, evitando la vendetta di un marito tradito, che proprio a causa del solito cappello sta per scoprire la relazione del dragone con la propria moglie.

Il cameriere entra in una stanza dell'appartamento dello sposo — ed ogni volta ne esce, imbarazzato dalle scene che vi si svolgono — per consegnare una tuba e un paio di guanti. Uno degli invitati sta perdendo la cravatta, e la moglie, per avvisarlo, porta lo scompiglio

nella panca di chiesa dove, con molti altri, essi siedono. Il sindaco, che parla agli sposi, non riesce a capire il consiglio della dama, che è a lui dirimpetto, e si aggiusta la cravatta, poi rispedisce a sua volta il cenno al marito, e tutti nella sala credono che il suggerimento sia loro diretto. L'unico a non capire è l'interessato.

Poi ci sono i cappelli della modisteria e la sostituzione delle scarpe strette, e le caricature, attraverso i vestiti, del dragone, degli invitati allo sposalizio, del vetturino. E un robivecchio porta, anche lui, un cappello di paglia in testa.

Tube, festoni per le nozze, baffi, famiglie borghesi, bambini tirati per mano dalle madri, portieri con mazzi di fiori, divise, carrozze, modiste, dame che svengono, al ritmo festoso e concitato del *Chapeau de paille d'Italie*: ed è tutto il mondo di René Clair.

Dal « timido » di *Voyage imaginaire,* attraverso il Fadinard del *Chapeau de paille d'Italie,* Clair passa ai *Deux timides* inventati, ancora una volta, da Labiche e Michel. Anche qui il *vaudeville,* portato in un ambiente di provincia, riesce a diventare, soprattutto, visivo, senza che la sua freschezza e comicità originarie siano tradite. « Abbiamo girato *Deux timides* nella Valle di Chevreuse — narra Jim Gerald — dove René Clair m'ha coperto per sempre di ridicolo facendomi passeggiare per una giornata nel villaggio con un pesce di carta appuntato al mio vestito... ». In *Deux timides,* film improvvisato in sostituzione di un altro che il produttore non aveva voluto o potuto realizzare, si annoverano sequenze di grande piacevolezza, per esempio la evocazione contrastata degli stessi fatti secondo la requisitoria del Pubblico Ministero e l'arringa dell'avvocato difensore, con i singolari effetti ottenuti a marcia indietro o al rallentatore. Benché l'abuso delle seduzioni di montaggio sia sembrato a taluni eccessivo, questo breve film, fatto alla svelta e senza tante pretese, lascia sentire, nei limiti dell'opera minore, una consumata padronanza del mestiere, che è anche dimostrazione di tatto e disinvoltura, qualità indispensabili per chi cerca di ottenere la perfezione, e un umorismo che, raggiunto mediante i mezzi tecnici, diventa specificamente cinematografico. Soprattutto piace nei *Deux timides* l'arguta descrizione del mondo provinciale, la caratterizzazione dei pretendenti: l'uno violento e balordo, l'altro ingenuo e timido; i personaggi che fanno da contorno alla vicenda: il notaio, la cuoca, la guardia campestre, i testimoni. Al contrasto iniziale dei due sposi in lite fa riscontro, nel finale, la ingenua felicità dei due innamorati. Il film, cosí ricco di ironia, si chiude con un ultimo scherzo, e della parodia, questa volta, fa le spese Abel Gance (a meno che non si tratti d'un ricordo di piú dell'opera di Méliès, motivato dalle tre scene simultanee di *La Justice*). Pochi mesi avanti, infatti, era apparso sugli schermi il *Napoléon,* col celebre, o per dir meglio, col noto trittico d'immagini: e Clair chiude anch'esso il suo film con le tre scene finali in cui l'epilogo appare differente per i vari protagonisti, simpatici o no, soccombenti o vincitori.

Da *Deux timides* a *Sous les toits de Paris,* dall'umorismo vaudevil-

lesco ad un umorismo piú profondo e quasi melanconico, vi sono due anni di silenzio. Clair non era preparato alla rivoluzione del sonoro e Denis Marion ricorda di averlo trovato, a quell'epoca, assai scoraggiato e reticente: « Assicurava che tutto ciò che i suoi film contenevano di interessante e di significativo vi era stato introdotto all'insaputa dei produttori, nel margine di imprecisione che separava lo scenario e la realizzazione, margine che la presenza di un dialogo fissato a priori riduceva al minimo. Il progresso che il cinema non aveva cessato di fare per arrivare a raccontare una storia con l'aiuto delle sole immagini e senza ricorrere al trucco delle parole, progresso cui aveva personalmente contibuito, era ridotto a niente dalla nuova invenzione. Era convinto che la sua carriera di regista era terminata e voleva limitarsi a « supervisionare » il lavoro dei colleghi piú giovani ». « Il sonoro? E' un po' doloroso per noi — affermava, —: eravamo sulla via delle realizzazioni poetiche ed umane col film muto, che permetteva d'intravedere un avvenire pieno di speranza. Ora bisogna, invece, cercar altro, tentando di limitare il piú possibile il danno ».

Méliès aveva detto: « Il cinema è un teatro per sordi », e Clair, che si considerava il fedele prosecutore dell'opera dei pionieri, ed aveva fatta propria questa convinzione, pareva incapace, ora, a reinserirsi nella pratica evoluta del fonofilm. Ma fu uno scoraggiamento di breve durata e, dopo poco, Clair non esitò ad accettare di lavorare per conto di una firma che voleva impiegare un nuovo sistema di registrazione del suono, la Tobis. Certe scene del copione del nuovo film — che si chiamava *Sous les toits de Paris* — avevano lo scopo di mostrare l'eccellenza tecnica del procedimento: per esempio, quella in cui i cantanti della strada sono intesi prima dal sesto piano, poi, sempre piú da vicino, col suono che si approssima e si fa piú distinto, al diminuire della distanza visiva. Ma anche in questo film Clair si fece un dovere di non rompere del tutto con le tradizioni del muto, evitando il suono sincrono ogni volta che gli era possibile, dimostrando quel che poteva apportare il silenzio al fonofilm in espressività, presentando una conversazione sotto un rumore di fondo e dietro una porta a vetri. Una rissa, ad esempio, veniva girata vicino alla ferrovia, col fumo e i rumori dei treni che rendevano indistinto il tumulto.

A Parigi, al Moulin Rouge, il film fu accolto con freddezza. Ma tre mesi dopo, a Berlino, dove il cinema, in prosecuzione della smagliante affermazione dell'espressionismo, era all'avanguardia, otteneva un trionfo che presto si ripercuoteva in tutta l'Europa, facendo di Clair il piú stimato cineasta francese. « Importante quanto il *Dottor Caligari* » diceva Conrad Veidt. Non mancarono i registi che accettarono la lezione di *Sous les toits de Paris*: tedeschi (Pabst), italiani (Genina e Gallone), francesi (Feyder per *Nouveaux Messieurs*, Berthomieu per *Femme idéale*, Gréville). Né mancarono le offerte di mezzi finanziari messi a disposizione. Clair poté approfittarne per realizzare uno dei suoi capolavori: *Le Million*.

Prima ancora di iniziare *Sous les toits de Paris*, Clair si era accinto

a dirigerne un altro, ideato da Pabst, *Prix de Beauté* (*Miss Europa*, 1930) con Louise Brooks (la Lulú di *Das Buchse von Pandora*) e Georges Charlia. Ma dopo aver curato lo scenario, che è la storia di una ballerina, vincitrice di un premio di bellezza, cui il successo monta la testa, tanto da respingere il proprio innamorato, finché questi non la uccide, Clair lo passò ad Augusto Genina — forse per il disagio, cui abbiamo accennato, di trovarsi di fronte al sonoro o alla prospettiva di un doppiaggio a film ultimato —. Il soggetto, del resto, era piú nell'ispirazione e nello stile pabstiani che clairiani. Genina lo realizzò con rispetto delle idee espresse nello scenario, mantenendo quel carattere tipico dei film muti di Clair, dove l'azione si frantuma in uno zampillío continuo.

In *Million* l'esperienza fonofilmica di René Clair si fa piú completa e sicura, ricca d'invenzione e padrona del nuovo mezzo a disposizione. La musica, col celebre motivo del « millionaire », con le scene dei cantanti, in presenza dei quali i lampadari tremano, tesse il racconto d'un contrappunto sonoro che arricchisce le immagini e ne provoca infinite altre.

La vicenda inizia sul tetto di una casa (accanto ai comignoli, sia Clair che Meerson, suo scenografo, stanno a proprio agio) dove due operai assistono da un abbaino a una insolita festa popolata da gente nei piú svariati costumi. Chiedono il perché di tanta allegria, e il rigattiere Père-la-Tulipe spiega che si tratta della vincita di un milione alla lotteria da parte di un giovane pittore, Michel. Il biglietto, però, è andato perduto: si trovava in una giacca tenuta in consegna dalla ballerina dell'Opera Beatrice, che l'ha data a un ladro-rigattiere per salvarlo dalla polizia. Il ladro ha venduto l'indumento a Sopranelli, che canta all'Opera, e quando Beatrice ricerca la giacca, Père-la-Tulipe dà ordine alla sua banda di recuperarla, in pieno spettacolo operistico. Una vera gara si accende in palcoscenico, durante la esecuzione, e guardie, figuranti, accoliti del rigattiere, Michel e l'amico Prosper, vi partecipano, con andamento a volte violento e ritmato come una partita di *rugby*, che la musica accentua con alcune trovate sonore. Ma la giacca sfugge di mano a tutti i ricercatori per finire prima sul tetto del taxi nell'interno del quale si trovano Beatrice e Michel, poi nelle mani di Père-la-Tulipe che infine la riconsegna a Beatrice, e questa a Michel. Ma il biglietto non c'è, e soltanto alla richiesta di Beatrice Pére-la-Tulipe lo estrae da una delle sue tasche: « Mi avevate detto di procurarvi una giacca, non un biglietto di lotteria ». E consegna la cartella, mentre la gioia esplode e in una ghirlanda di fiori e di gente festante tutti danzano una gioiosa sarabanda, tenendosi per mano.

Il *vaudeville* trova in questo film clairiano la sua espressione cinematografica piú brillante. Come il cappello del film muto, è la giacca, qui, che offre una materia visiva sempre nuova, coi suoi immediati passaggi di proprietà. I giuochi dei vestiti continuano negli abbigliamenti dei coristi dell'opera, dei compari di Père-la-Tulipe che, con le loro facce poco rassicuranti, intervengono allo spettacolo in abito da

sera, dei partecipanti alla festa a casa di Michel, uno in tuba, uno in mutande e bombetta, uno in grembiule da negoziante, mentre una donna porta uno scialle variopinto. Il ritmo è tutto in chiave di balletto, di giuoco di abilità in cui ogni elemento compie, nelle mani di Clair, gli arabeschi piú impensati, per ricadere al punto giusto nelle mani del giocoliere. Il melodramma dà motivo a Clair, che detesta ogni parata retorica, di creare una ironica sequenza dove la serietà dei cantanti contrasta con la animazione dei ricercatori della giacca, e con la preoccupazione dei direttori del teatro (simili ai macchinisti di scena del *Silence est d'or*) che dalle quinte fanno cenni agli intrusi, ormai in palcoscenico, di non disturbare disavvedutamente la rappresentazione.

Dal sogno di *Paris qui dort* e dall'audacia di *Entr'acte*, dove rinviene i mezzi del suo linguaggio, al *Chapeau de paille d'Italie* e al *Million*, in cui porta il vaudeville cinematografico a perfezione: questa potrebbe essere la prima tappa della regía e dell'arte di Clair. *A nous la liberté*, che segue di poco *Le Million*, appartiene ad un nuovo genere: si direbbe che Clair, dopo aver « sognato », « inventato », e « giuocato », voglia continuare il suo messaggio guardando a certi aspetti della realtà e della società, che prima non gli erano noti che come oggetti per compiere un giuoco di abilità. Il primo motivo di questo periodo, che direi di preoccupazione e di intenzione sociale, è quello del lavoro moderno, del progresso, della meccanizzazione. Poi verrà la caricatura — peraltro estetizzante e ottimista — delle dittature, nel *Dernier Milliardaire*, e una farsesca rivoluzione in uno stato fantastico, in *Break the News* (*A noi la celebrità*), col tribunale rivoluzionario che giudica un povero attore che ha finto di sparire, perché il mondo parli di lui, e che nell'attesa del compagno che deve autenticare il suo racconto, e rivelarne la vera identità, rischia di morire giustiziato.

Piú tardi vorrà gridare il suo richiamo accorato all'*Air pur*, per i bimbi di Parigi che non la conoscono; e, piú lontano, ancora un indice puntato verso il progresso, la scienza, la bomba atomica: nella *Beauté du diable*.

« *A nous la liberté* — scrive Francesco Pasinetti — è un'opera piú complessa, e in un certo senso di maggiori pretese di *Le Million*; voleva avere delle intenzioni satiriche, cui corrispondevano d'altra parte trovate della fantasia piú pura. Gli stessi mezzi coi quali Clair dimostrava la sua tesi non avevano alcuna base reale: quelle architetture razionali (create da Meerson) che fan nascere il paragone tra la fabbrica di dischi e la prigione, servivano, in fondo, allo scopo. Ma la gente va a fare l'amore in un Luna Park dove tutto è finto e i camini della fabbrica spuntano in fondo a un prato dove i fiori cantano. L'assunto programmatico si va sperdendo, riaffiora, ma ecco le fughe dei personaggi in colonna, accompagnati dal ritmo della musica, ecco l'adesione ai motivi di qualche vecchia comica. Lo stesso personaggio dell'operaio timido è in fondo un po' somigliante di carattere a Charlot. Ma del film non è il solo protagonista. Son due, i protagonisti: due amici che stanno

insieme in prigione. Uno riesce ad evadere, l'altro, il timido, rimane. L'evaso diventa poco a poco direttore di una fabbrica di fonografi. La fabbrica non è altro, in fondo, che una prigione; gli operai sono obbligati al lavoro in serie dinanzi a un tappeto scorrevole; in prigione ciascuno doveva mettere un pezzo ad un cavalluccio di legno; nella fabbrica, al cavalluccio è sostituito un fonografo, ma il procedimento è analogo. I due amici si incontrano, ma ecco che anche i vecchi compagni di prigione si fanno vivi e tendono un ricatto al direttore il quale non trova di meglio che tentar di fuggire. Ma prima che i due excompagni di cella intraprendano un nuovo cammino, avviene l'inaugurazione del nuovo sistema che permette la esecuzione dei fonografi senza che vi intervengano gli operai. Il direttore dà le sue dimissioni in pubblico perché ormai ritiene compiuta la sua opera, e un personaggio importante si mette a fare un discorso, quando dall'alto del tetto della fabbrica cominciano a piovere biglietti da mille, dalla valigia che uno dei ricattatori ha rubata e messa lí per poi passare a prenderla. S'è levato il vento, la valigia s'è aperta, e i biglietti cominciano a volteggiare per aria; qualcuno dei signori in tuba e vestito da cerimonia comincia ad afferrarli, altri fanno lo stesso, tutti si mettono a correre dietro ai biglietti che volano, il movimento acquista il ritmo di un balletto. E' questa una delle sequenze piú geniali di Clair e del cinema francese. Nasconde una intenzione satirica, ma questa è superata dallo stesso compiacimento per la forma spettacolare. Così in ogni punto del film, dove affiorerebbe la satira, la corrispondente trovata comica riesce di per se stessa attraente. Si veda a questo proposito il pranzo a casa del direttore in cui il cameriere rovescia la crema sugli abiti dei convitati, senza accorgersene, il violinista zazzeruto che accompagna il tenore che ha gesti da cantante sulla scena, l'amante che si prepara a scappare con un giovanotto. Quando il servo annuncia la fuga al direttore questi esclama con gioia: « No? Fuggita? Davvero? ». Una trasposizione del tipo di quella di *Le Million,* in cui la giacca diventa quasi una palla ovale, si ha anche qui: il detenuto che evade ruba una bicicletta, si mette a correre, e si trova dopo un tratto di strada in mezzo ad una folla plaudente che, a giudicare dal numero che egli porta sulla schiena, lo crede uno dei corridori. Risolta in modo buffo è la sequenza del lavoro standardizzato nella fabbrica; dove l'operaio timido, attratto dalla ragazza che sta passando, dimentica di mettere la vite al fonografo che passa sul tappeto scorrevole, e si precipita al posto del compagno vicino, il quale perde tempo e non può mettere il suo pezzo e quindi tutti e due vanno dal terzo, e infine tutti e tre dal quarto, e cosí via, generando lo scompiglio e sconquassando il grammofono ». Pasinetti ritiene che *A nous la liberté* è meno omogeneo e piú frammentario di *Le Million*. Si è portati ad apprezzare le singole sequenze, le singole scene e trovate, piuttosto che l'opera nel suo complesso, o le situazioni dei personaggi i quali, per far concentrare su di loro l'attenzione dello spettatore, divengono parte del ritmo esteriore del film.

Il significato di *A nous la liberté,* in ogni caso, non può essere che questo: ognuno cerca la libertà, ma avendola trovata, fatalmente finisce per mettere in prigione gli altri (l'evaso divenuto direttore della fabbrica). Soltanto il ritorno alla natura garantisce la vera libertà. Questo ritorno alla natura è lo stesso che cercheranno i giovani protagonisti di *Beauté du diable,* in contrapposizione alle tentazioni e agli incanti del denaro, offerto dal coadiutore del diavolo.

Come sorpreso con se stesso di aver trovato tanto coraggio per dirigere *A nous la liberté* — sorpreso anche che un film simile non trovasse posto in Europa, tanto che fu proibito da tutte le censure — Clair torna a ripiegarsi in se stesso, e facendo ancora appello alle piazze, ai comignoli, alle vie popolari della sua Parigi, disegnata da Meerson, crea *Quatorze Juillet*: come dire che questa data squillante non significa rivoluzione, ma soltanto festa degli uomini liberi, balli nelle strade, noia magari della gente elegante che sbadiglia nei grandi locali notturni, ma gioia dei piú modesti, felicità degli umili. Quella nota acre che ormai ha fatto apparizione nella sua opera — la goccia di sangue di colui che cercando la libertà si ferisce alle mani — non può però sopprimersi nel suo animo: e v'è nella storia ingenua di un amore popolare, tra una venditrice di fiori e un autista, un autista di quelli che Clair si compiace sí spesso di descrivere, quell'episodio della madre di Annabella che muore, con le bottigliette delle medicine che cadono: nuovo doloroso punto esclamativo nell'aria del dolce valzer di Jaubert. Torna il motivo antico del trasporto funebre di *Entr'acte*: ma questa volta l'insolenza è sparita, la commozione diventa autentica.

I motivi clairiani, da *A nous la liberté* a *Dernier Milliardaire,* che grosso modo abbiamo definito di critica e satira alla organizzazione sociale, piuttosto impegnativi e di maggiore significazione che essi stessi non cerchino, sono anche in seguito affrontati dal regista con una critica né assoluta né eccessivamente seria: ma ancora in tono vaudevillesco, sottolineati da graziose canzoni. Clair non può inveire o schernire, ché il suo tratto è del gentiluomo che sa gingillarsi e commuoversi: allora i suoi operai, rassomiglianti a carcerati, lavorano cantando; i suoi vagabondi si beano della libertà della lunga strada percorsa, non importa, a piedi; mentre il dittatore, in *Dernier Milliardaire,* è, se mai buffonescamente paranoico, non malvagio (6). Il denaro, in

(6) « Con *Dernier Milliardaire* René Clair provò un curioso scacco. Era un film satirico d'una vena leggera, ma originale. Quando, secondo l'abitudine, fu proiettato alcune settimane avanti l'uscita ufficiale in una sala rionale per provare le reazioni del pubblico popolare non prevenuto, la prova fu assolutamente soddisfacente. Il giorno della prima, in una sala dei Champs Elysées, scoppiò uno dei piú bei scandali della storia del cinema. Gli spettatori ruppero le poltrone e bombardarono lo schermo con vari proiettili. Ecco la sola spiegazione che i competenti trovarono per giustificare questa reazione inattesa. L'azione si svolge in un regno di fantasia — Casinario — dove un tiranno folle impone ai suoi soggetti le leggi piú assurde. In particolare, obbliga gli uomini barbuti a camminare su quattro zampe e abbaiando. Ora, qualche giorno avanti, era avvenuto a Marsiglia l'attentato contro il re di Jugoslavia, nel corso del quale

questi film, ha lo stesso valore di quei fogli da mille che in *A nous la liberté* scappano via, inseguiti da tube rotolanti; mentre i vestiti da cerimonia sono destinati a creare imbarazzi e a finire nel ridicolo. Altrettanto bonaria è la critica di Clair al capitalista americano che fa incartare, pezzo a pezzo, il castello scozzese — in *The Ghost Goes West* — che trapianta in America, fra gondole e altri « souvenirs » europei; nella stessa favola in cui riesce, nel prologo, a prendere garbatamente in giro anche la guerra. E', questo film, realizzato in Gran Bretagna dopo l'ostracismo datogli dai produttori francesi in seguito alle vicende del *Dernier Milliardaire,* il migliore, forse, di quelli da lui realizzati all'estero. In quel tempo, siamo nel 1936, Korda aveva covato il sogno ambizioso di creare a Londra una seconda Hollywood, ed aveva chiamato presso i suoi studî registi francesi, tra cui Clair e Feyder, tecnici ungheresi e tedeschi, attori americani.

The Ghost Goes West (*Il fantasma galante*) nacque in un clima di grande fervore, su un soggetto che Clair sentiva, poiché la sua satira antiamericanista era già segnata nel suo « Adams », e fortunata fu la collaborazione che il regista ottenne dal drammaturgo Sherwood per lo scenario, da Vincent Korda per la scenografia, da Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette per la recitazione. Ancor oggi la sceneggiatura di *The Ghost Goes West* viene citata tra le esemplari. *Breaks the News,* realizzato anch'esso in Inghilterra, due anni dopo, dette molto a sperare per l'incontro che vi si stabiliva tra i due « assi » di Parigi: Clair e Chevalier; ma il successo fu rinviato al *Silence est d'or.* Piacque di questo film, di cui abbiamo accennato piú sopra la trama, la trovata dello scambio dei cappelli per sfuggire sia ai « rivoluzionari » che ai « lealisti », e lo Chevalier vi rese ancora piú celebre la sua indimenticabile paglietta. Ironia e allegria contrassegnarono lo spirito delle due regíe britanniche di Clair: forse meno ironico, piú commosso, egli sarebbe stato di fronte ai fanciulli di Parigi, chiusi in quelle strade senza « aria pura », ai quali avrebbe voluto dedicare, in un sentimentale ritorno, la sua nuova produzione parigina, nel 1939.

« Per migliaia di essi — scriveva a proposito di questo nuovo film, *Air pur,* iniziato e non terminato — la scena della vita non è composta che dalla pietra delle case e dai selciati delle strade. Essi non conoscono né le pianure, né i fiumi, né le colline. Non sono mai vissuti che nell'atmosfera viziata delle città. Non hanno mai respirato una boccata d'aria pura. E' l'avventura di alcuni di questi fanciulli — piccoli e grandi — che in questo film vogliamo raccontare ». Non sembra

il ministro Louis Barthou aveva, come il re, perso la vita. Louis Barthou era barbuto ed un certa stampa aveva l'abitudine di attribuirgli dei gusti speciali e di chiamarlo Medoro Bar-thou-tou. Il pubblico vide in un *gag* innocente, immaginato molti mesi avanti, un insulto alla memoria del morto, e la sua collera provocò l'insuccesso del film. René Clair non trovò piú in Francia un solo produttore che gli prestò fiducia, e fu obbligato ad espatriare per continuare il suo lavoro » (*Portrait de René Clair* di Denis Marion, in « Magasin du spectacle », n. 1, Parigi, 1946).

un nuovo *A' nous la liberté,* questa volta immaginato per i piú piccoli? Non v'è il miraggio di quella strada percorsa cantando dai due vagabondi, in mezzo alla campagna, e il riposo beato, distesi sull'erba, guardando il cielo?

Ma la guerra doveva costringerlo ad abbandonare al piú presto la Francia e il suo onesto progetto. Riparò in America e diresse, qui, un gruppo di film di altra ispirazione, di sola fantasia (1941-45): qualcosa come una vacanza impaurita — in mezzo al clamore delle armi — che lo distogliesse dalla realtà della guerra e della vita; quasi un ritorno al sogno, poiché la realtà, su cui aveva scherzato, si era rivelata cosí atroce: e quindi — come ai tempi dei suoi primi film — streghe simpatiche, (*I Married a Witch*), angeli in terra (*It Happened to-morrow*), belle ammaliatrici (*The Flame of New Orleans*), e una vicenda poliziesca (*And then They Were None*), in attesa di quello che sarebbe « avvenuto domani ». Neppure l'episodio, senza importanza, che dirige nel 1941 per il film in collaborazione *Forever and a Day* (*Per sempre e un giorno ancora*) — quello del corteggio della Regina Vittoria: non visto, ma intuito dalla finestra sotterranea, parato da gonne, da cappelli, da fazzoletti — si distacca dallo spirito di questa parentesi (7).

The Flame of New Orleans (*L'ammaliatrice*), il primo film del gruppo americano, non raggiunge il livello delle sue opere migliori, ma secondo qualche critico anglosassone ha delle eccellenti qualità. Giova dire, a questo punto, che la critica europea ha sempre trattato con sufficienza l'attività hollywoodiana di Clair, ma il regista non è troppo convinto dei giudizi negativi dei suoi censori. A parer suo la parentesi americana, pur con i suoi limiti, non è affatto da rifiutarsi in blocco. E non mancano di quelli che mostrano d'essere assolutamente dello stesso parere. Fra questi, ad esempio, l'avvertito Gavin Lambert, che gli dedica un ampio studio in *Sequence*, n. 6: « Il soggetto di *Flame of New Orleans* — egli scrive — ha un certo fascino novellistico, e racconta (autore Norman Krasna) le vicende di una avventuriera (Marlene Dietrich) attorno al 1840. Essa è combattuta fra un bel marinaio, che rappresenta il vero amore, ed un infatuato banchiere di mezza età, e lo forza a mascherarsi come cugino, *habitué* d'un caffè

(7) Dalla cortesia di Roger Régent ho avuto il chiarimento che il film *Forever and a Day* ebbe per collaboratore René Clair nell'episodio del giubileo vittoriano. E sapendo che Clair non ama troppo il film storico, e le parate in particolare, apprezzai che la fanciulla (Ida Lupino) cercasse di vedere, senza nulla vedere, da una finestrina sotterranea, attraverso innumeri pantaloni e sottane. Ma nel saggio di Gavin Lambert (v. bibliografia) leggo che l'episodio diretto da Clair, in tale film, è quello cui prende parte Charles Laughton nel ruolo di un cameriere, il quale caratterizza col modo di camminare, coi tic, con l'amore per la cantina, un marcato personaggio, fedele dipendente di un collezionista di farfalle. Ritengo doveroso rettificare questa informazione, anche se lo *sketch* non può essere considerato un apporto all'opera di Clair, sia per lo scenario non suo, sia per la scelta dell'episodio, da lui non effettuata. Il film, infatti, fu realizzato nell'ottobre 1941, a beneficio di una istituzione di carità, ed attori e registi vi dettero gentilmente il loro concorso senza condizioni di nessun genere.

equivoco e pittoresco. Il trattamento di Clair, foggiato e sottomesso al suo stile, la suggestiva scenografia di Jack Otterson, e la fotografia diffusamente romantica di Maté, col quale egli aveva prima lavorato in *Dernier Milliardaire*, fanno di *Flame of New Orleans* un film di sommesso e nostalgico richiamo. La rispettabile e ricca famiglia di New Orleans, capeggiata da Roland Young, ha vicine connessioni con la borghesia del *Chapeau de paille d'Italie*: e le scene del porto e il finale hanno una qualità poetica che Clair non raggiungerà ugualmente nei successivi statunitensi ».

Fu poi la volta di *I Married a Witch* (*Ho sposato una strega*), la strega liberata da un fulmine dalla quercia secolare in cui lo spirito s'era rifugiato dopo essere stata arsa viva, in tempi remoti, in una pubblica piazza. Lo spirito prende sembianze umane e fa innamorare di sé un discendente della famiglia che ha voluto il suo supplizio: suo scopo è la vendetta, ma finisce di restar vittima, anch'essa, del giuoco, e diventa una modesta e premurosa moglie.

Benché la realizzazione del film — prodotto da Preston Sturges e ispirato da una novella di Thorne Smith — sia accurata e spiritosa, e non manchino scherzi, sparizioni, sorprese, non si può dire che la ripetizione di un tema simile nell'opera di Clair (fate e fantasmi, angeli e diavoli) non abbia fatto piú d'una volta, proprio per questa insistenza, arricciare il naso. Non si sa bene se Clair vuol farci vedere degli esseri soprannaturali, coperti di lunghe capigliature di stoppa, come nei film di Méliès, oppure se vuol trattare sul serio questi temi fiabeschi, come la Carmen Sylva i cui personaggi principeschi anche lui interpretò. In ogni caso, Clair è fatto anche di queste cose: e le sue creature soprannaturali, se partono da *Lys de la vie* o dalle innumeri maschere del primo favolista del cinema, Georges Méliès, giungono tuttavia a personaggi di ben piú alta statura: ricordiamo il Mefistofele, interpretato da Michel Simon, di *Beauté du diable*.

Saltando *Forever and a Day*, di cui abbiamo dato un sommario accenno ed il quale non era che la storia di una casa, attraverso piú generazioni (un soggetto sulla linea di *Cavalcade* e *Our Happy Bread*), eccoci all'angelo di *It Happened to-morrow* (*Accadde domani*), tutto servizievole nel fornire al giornalista di cui prima di morire fu collega le notizie che si verificheranno ...il giorno dopo. Il giuoco non manca di diavoleria, specialmente alla fine, quando il cronista si vede costretto a prevedere la propria morte. Fortunatamente non muore che un altro individuo, che porta abusivamente il suo nome, e alla disperazione — che ricorda il finale di *Break the News* — succede la riacquistata tranquillità.

« La logica cartesiana di questo film — ha detto Georges Charensol — non perviene dalla atmosfera di semi-sogno, di poesia sensuale, che è caratteristica di *I Married a Witch* (dove il *sex-appeal* di Veronica Lake è un elemento già di per sé conturbante). La ricerca di una logicità del racconto si fa tanto piú serrata quanto è il desiderio del regista di far dimenticare un punto di partenza assolutamente fantastico ».

I « piccoli negri » di Agatha Christie offrono a Clair lo spunto per *And then They Were None,* il film poliziesco, sceneggiato da Dudley Nichols (come *Il Happened To-morrow*), dove una piccola comunità occasionale e bizzarra, raccolta in una villa, in un'isola solitaria, muore regolarmente, anche se in una atmosfera sottilmente umoristica, quanto macabra. Si direbbe che quel tanto di aridità, di crudeltà, che la guerra dette ad ognuno di noi (il film è del 1945) sia provato anche nell'opera del piú puro, del piú angelico dei registi europei: di colui che ha creduto nella *liberté* e nel sacro giorno del 14 luglio, non nella forza militare, che anzi ha riportato sempre alla matrice dell'operetta, nella satira del dittatore che abbaia, non nella sua condanna a morte, nella comica riduzione del rivoluzionario, come in *Break the News,* non nella sua esaltazione.

Ma qui non vi sono piú pesci d'aprile attaccati alle giacche, o gendarmi che fumano dove è scritto *defense de fumer,* o truppe a cavallo e ufficiali con bianche piume, come nella mascherata finale del *Silence est d'or:* qui la gente muore davvero, una dopo l'altra — con un certo senso di giustizia, magari, poiché i colpiti sono i cattivi — e pare, nello spirito di questo gentiluomo, di questo signore della burletta, proprio come uno sfogo, di quelli, ripeto, che ognuno che « attese », in quegli anni, qualcosa — la vittoria o la sconfitta, la liberazione o semplicemente la fine della guerra — scontò nel proprio petto, senza toccare un capello a nessuno, senza ammazzare una mosca. Questa uccisione dei malvagi, come nel simbolo di un *golem,* non poteva preludere che al nuovo incontro con la patria liberata.

Il ritorno a Parigi fu quanto mai accorato. E' il rimpatrio di un uomo che ha cinquant'anni, in una città diletta dove è cresciuto, ha lavorato, ha amato. E' il ritorno vicino a quegli « studî » dove hanno girato gli artigiani del periodo « eroico ». Là si incontrano ancora i vecchi tassisti di Parigi, i fornitori di quartiere, le portinaie, e quelle fanciulle amate in gioventú, raggiunte da un quartiere all'altro inforcando la motocicletta. E Clair, preso dai suoi ricordi, da qualche capello bianco, dagli amori cui si è ispirato piú volte, torna all'umorismo triste dei suoi film parigini, costruiti su scenografie finte, che ricordano spesso i fondali dei pionieri. Qui nasce *Le Silence est d'or;* ne è interprete Maurice Chevalier, che è all'incirca della sua generazione, e che — come lui — conta qualcosa nell'anima di Parigi; che, come lui, « non è piú giovane ». Il film, nel descrivere un episodio della vita di un regista che ha ormai superati gli anni migliori, non può non essere considerato un po' autobiografico.

Comincia — riprendo da una critica pubblicata su « Bianco e Nero » — con immagini di tenue malinconia: piove e i personaggi si presentano con l'ombrello aperto, per difendersi dal cielo d'autunno. Maurice Chevalier ha un cappello largo, un cappotto a mantellina, gli occhi miopi su cui dovrà apporre lenti da vecchio maestro. La giostra gira, ma un bimbo, accompagnato per mano, passa con un ber-

retto di carta gualcito e bagnato. E' la tristezza della festa che non riesce, del buon tempo che muore. Pioggia e malinconia.

In una delle baracche della fiera c'è il cinema. Gli spettatori sono in piedi sotto la tenda sbattuta dal vento. L'operatore gira la manovella e un vecchio attore, come Fregoli, dà voce alle ombre. Emilio, regista romantico, assiste alla proiezione. Si tratta di uno di quei film che ci mostrerà lui stesso come si girano, coi treni di cartone che si rovesciano, con false marine dove i bagnanti hanno costumi a righe e paglietta, con barbuti Visir e belle Sulamite prigioniere, con *apaches* pronti all'angolo di un vicolo a trarre il coltello mentre fiocca la neve di cotone idrofilo.

Lo spettacolo è cominciato partendo da qualcosa come un'immagine di *Quatorze Juillet*: forse in quella piazza innaffiata, vicino a quella casa dove la vecchia madre di Annabella moriva, c'era già tutta la malinconia di *Le Silence est d'or*. L'ironia, invece, era quella di *Le Million*. Là il mondo caratteristico del palcoscenico e dei trucchi da palcoscenico, la stessa caduta di petali di fiori sul melodramma, l'azione intrecciata fra Annabella e il pittore, rimasti sulla scena per errore; qui il « si gira » di *Passione d'Oriente*. E intorno, tutta quella curiosa e cara umanità che grava attorno ai teatri dove si costruiscono mondi di fantasia, mondi migliori: direttori, buttafuori, macchinisti, sarte, carpentieri. Tutta quella gente che non chiede di passare la sua vita che in un palcoscenico da melodramma o da varietà, che in un teatro a vetri, magari per fare il mestiere piú umile, pur di appartenere a quel mondo. Come l'uomo che arriva con la capra, chiamato per attraversare una volta la scena, e che resterà attaccato tutta la vita, come per una fattura, alle tavole di quel teatro.

Se l'inquadratura, l'immagine filmica, è una frase, dove cose, persone, luci, vestiti, acquistano valore di parola, *Le Silence est d'or* è il film in cui Clair, dopo la parentesi d'America, torna al suo vecchio dizionario di casa. (Ecco perché Clair, perché Renoir, perché Duvivier, ci sono apparsi, attraverso le loro esperienze americane, come trasfigurati: essi non avevano possibilità di esprimersi con le loro parole, con quel linguaggio cui erano abituati. Le loro esperienze fuori di Francia, non saranno tutte condannabili, tutte sbagliate, ma diverse dal loro abituale modo d'esprimersi, sí: perché essi scrivevano con la stessa penna, ma le parole a disposizione non erano quelle che erano soliti dire). In *Le Silence est d'or* le immagini ritmiche di Clair sono tutte composte di quelle parole che conosciamo, e il regista René, miope come Emilio, anche lui cinquantenne, anche lui parigino come Maurice dei bei tempi, pare dettare una moralità dedicata a se stesso. Le parole che Emilio rivolge al Visir nella finta *Passione d'Oriente* sono quelle stesse che Clair dice a René: « Tu non sei piú giovane. E' venuta l'ora di lasciare il passo. Hai goduto abbastanza. Ognuno di noi deve passarci. Spetta a loro — ai giovani — la felicità ».

E' una morale cui Emilio crede fermamente. Poi, di nuovo solo, tornato se stesso, di fronte a una nuova proiezione sotto il solito barac-

cone, prende sotto il braccio un'altra ragazza, una nuova avventura. E il giuoco ricomincia. Tecnica da *vaudeville*, in cui l'uomo di spirito non si arrende mai.

Come il pittore di *Le Million*, i vicini chiamano Maddalena dalla finestra per un ballo: mostrano col linguaggio mimico e coi gesti, lóntani come sono, come si fa. Gli uomini del teatro a vetri, invece, fanno cenni dal cielo, dai lati, dietro le costruzioni di cartone o di legno, come nel palcoscenico del *Million* il direttore avverte gli incauti, da una quinta, che non si muovano dal cespuglio che li copre, ora che lo spettacolo è cominciato. Le platee sono punteggiate da file di palloncini come in tutti i film di Clair. Il violinista di strada porta la tuba ammaccata di *Quatorze Juillet* o di *A nous la liberté*. Il primo amoroso, al ritorno dal reggimento, ha una di quelle giacche militari, con gli alamari, che piacciono tanto a Clair: che ci ha fatto vedere anche nel *Chapeau de paille d'Italie* e in *Dernier Milliardaire*; la protagonista, vestita da Christian Dior, ricorda ancora quel film, tratto dalla fortunata commedia di Labiche.

Costumi e mascherate piacciono a Clair : e i collari distribuiti dai ministri agli uomini del « teatro a vetri » — durante il ricevimento ufficiale negli studi « Fortuna » — vengono a rendere ancora piú festosa quella dei dignitari, delle truppe, e del Sultano con piuma bianca sul chepí; mascherata che ricorda, ancora, il finale di *Le Million*, che però è piú clamoroso. Non per nulla Emilio, o René, avevano sedici anni di meno.

Come in quel film avevi tutto il mondo del melodramma, qui ritrovi anche tutto quello del music-hall: con le ragazze del *can-can*, Celestino truccato come un *clown*, il ballerino coi baffetti coltivati, i manifesti di Cheret e delle Folies Bergères. E vi ritrovi anche quel mondo degli inizi del cinema, fiorito nelle fiere e nei *music-halls*, di pionieri, di uomini di scienza e di fantasia, come Lumière, Méliès e Reynaud: mondo enunciato anche da quel finestrino posteriore della carrozzella: dove passano, come film di tre minuti, ancora tube, cavalli, ombrelli. Sembra dire Clair: « Non è anche questo cinema? ».

E' facile riconoscere in *Le Silence est d'or*, oltre lo scherzo vaudevillesco cui Clair ci ha abituati, una vena assai piú melanconica che in passato. Invero, per un uomo che ha atteso e che ritorna, il ritorno non può essere che amaro. Anche presso le cose amate, se riviste a distanza di anni preziosi, ci si sente piú vecchi, piú disposti alla nostalgia: l'incontro non dà una felicità piena, ma stringe la gola e brucia gli occhi. Per di piú, Clair trova i suoi genitori piú anziani e piú stanchi. Inizia il suo film e muore la madre; ancora qualche giorno, c muore il padre. E' come la pioggia che spruzza la Mezza Quaresima di *Le Silence est d'or*.

« La madre di René Clair è morta — scrive Maurice Chevalier in « Tempes grises » (pag. 200) —. Per un terribile concorso di circostanze, la cerimonia è stata fissata per il giorno in cui dovevano essere girate alcune scene della Mezza Quaresima, che necessitavano di mille

comparse. Clair ha lavorato e fatto lavorare questa folla, poi è scappato per andare a pregare in chiesa dove non si è fatto sopraffare dal dolore. Soltanto la sua voce mi ha detto debolmente, in un abbraccio: " So quanto amavate la vostra, Maurizio! ". Tornò quindi a girare i suoi esterni e riempí la giornata senza alcun ritardo, ottenendo scene in cui tutta la gaiezza del vecchio Carnevale riempie lo schermo. Questa è coscienza professionale! ».

E poco dopo (pag. 201): « Siamo in teatro. E' stata appena girata una scena comica. Arriva la moglie di René Clair, angosciata. Si avvicina a suo marito e gli dice: " Bisogna che vieni immediatamente ". Clair ha presentito un dramma. Cambia colore e domanda: " Che c'è?" La moglie lo fissa come pazza, senza rispondere. " Mio padre? ». Accena di si con la testa. " Morto? " Abbassa la fronte. René non dice piú una parola ed incassa il colpo di questo secondo dei due grandi decessi umani, in meno di tre settimane: prima sua madre, poi suo padre. Per dominare il dolore, fa delle smorfie che gli sono abituali e personali: serra le labbra e le riapre come se la bocca fosse di *caoutchouc*. La notizia si diffonde tra gli artisti e gli operai sul teatro dove un minuto prima risuonavano le risate. Si sente dire: " E' troppo!". Tutti sono costernati. Quest'uomo, partito dopo il 1939 — sette anni — torna a fare un film in Francia e perde, in questo momento, il padre e la madre. Ed il film deve continuare, il film deve essere divertente o Clair sarà ritenuto un regista finito. Che abbia tutte le disgrazie che vuole, basta che sullo schermo non ci se ne accorga. Altrimenti... E' la storia di noi tutti, e tutto questo gira, accade, se ne va... Gli dirò che è meglio per loro, per i due vecchi. L'uno è partito per rivedere l'altra, e che per René ci sia stata almeno la consolazione di averli rivisti e abbracciati prima del grande viaggio ».

Con *Le Silence est d'or* Clair ha regolato il conto tenuto in sospeso col proprio passato, e ha dato il suo « bonjour » alla patria lasciata e ritrovata. « E' l'« École des femmes » — ha detto lui stesso — nella scenografia di *Sous les toits de Paris* ». Poi inizia un nuovo periodo: quello che potrebbe diventare il periodo « classico » di Clair, che dovrà portarlo, forse definitivamente, ad una svolta della sua opera, che può rinnovarlo per intero come *Monsieur Verdoux* è un rinnovamento di Chaplin. E' la volta di *La Beauté du diable*, che scrive con Armand Salacrou e realizza in Italia. Un nuovo capitolo della sua arte, in cui accetta l'aiuto di un drammaturgo di valore (anche lui, fin dalla « Inconnue d'Arras » affezionato ai fantasmi) ispirandosi con lui, a sua volta, alla immortale leggenda di Faust. Autore della maggior parte degli scenarî dei propri film, per i migliori dei quali assimilò la grazia vaudevillesca di Labiche e Michel, o di Berr e Guillemard, forse Clair non ha avuto nella *Beauté du diable*, con Salacrou, il suo collaboratore ideale. Non perché l'apporto di Salacrou non sia significante, ché anzi è spesso riconoscibile, nel film, l'impronta dello scrittore, ma proprio perché la presenza dell'uno riduce, forse, il messaggio dell'altro, non togliendone i valori, ma trasformandoli e portandoli, spesso, piú all'in-

venzione di Salacrou che al tocco e allo stile di Clair. La disparità di provenienza degli attori, italiani e francesi, reputati e scadenti, consumatissimi e novelli, diminuisce anche, in piú punti, il valore collettivo della recitazione, che tuttavia, per parte dei protagonisti, Michel Simon e Gerard Philipe, cioè Mefistofele ed Enrico, è del piú alto livello (mentre il Cordy, fedele collaboratore di Clair, riappare fin dall'inizio). La scenografia di Léon Barsacq, portata a fusione con i diversi esterni romani dal vero, non fa, peraltro, dimenticare altre eccellenti riuscite del passato: e più precisamente il castello di *Le Dernier Milliardaire*. Cosí anche la corte del principe e l'oro di Faust, hanno lo stesso valore del *Milliardaire* o di *A nous la liberté*.

La sequenza piú bella, nella addolcita armonia dei passaggi e dei risultati, resta nello specchio di Mefistofele, premonitore dell'avvenire. I temi principali del film — gli uomini sono padroni del loro destino, il potere dell'oro va rifiutato, non v'è, come nel finale, che il ritorno alla natura che possa salvarci — sono piú vicini che non appaia a prima vista allo spirito di *A nous la liberté*, realizzato nel 1931. Ma la struttura intera del film, in ogni caso, indica con precisione questo problema critico: ch'esso non può essere piú giudicato, accanto alla precedente opera di Clair, se non frammentariamente: come il *Verdoux*, del resto. Nell'insieme, esso appartiene ad una nuova epoca del lavoro del regista.

Musica e trucco, scenografia e costume, da *Entr'acte* a *Le Million*, da *Le Chapeau de paille d'Italie* a *A nous la liberté*, da *Deux timides* a *La Beauté du diable*, hanno, come abbiamo visto, in Clair una parte che non è mai sussidiaria, ma che assume a volte un ruolo fondamentale: è nel trucco la carica dell'intermezzo di « Relâche », come della prima esperienza cinematografica di *Paris qui dort*; è la collaborazione di Auric (*A nous la liberté*), Jaubert (*Quatorze Juillet*), Van Parys (*Le Million* e *Le Silence est d'or*), Vlad (*La Beauté du diable*) che vivifica e prolunga musicalmente le sequenze dei suoi film; sono i copricapi o gli innumeri accessori dell'abbigliamento che assumono il ruolo di battuta o di vero e proprio pretesto narrativo; e i *décors*, dove anche le biciclette sono dipinte sul muro (*Le Million*), o dove le piazze parigine, i tetti, gli abbaini, sono ricostruiti, legano programmaticamente — attraverso Meerson e, poi, Barsacq — la poesia delle sue ambientazioni, volutamente false quanto poetiche, a quelle del cinema primitivo. Ma quale parte, allora, hanno gli attori nei film di Clair? Sono collaboratori creatori, o creature che si modellano nelle mani del regista, uomini divenuti — quasi — cose, per contribuire ai suoi innumeri giuochi, come gli oggetti, nei suoi film, sembrano quasi umanizzarsi? Per rispondere a questo interrogativo non c'è, forse, migliore testimonianza di quella di Gaston Modot, che con Clair ha collaborato fin da *Sous les toits te Paris*, e che rivediamo in *Le Silence est d'or*, nella parte dell'operatore: « Un film di René Clair è un complotto contro la noia, una congiura contro la tristezza. Egli invita gentilmente la sua *équipe* a cospirare con lui, ed i suoi attori divengono immediatamente i suoi

complici. Il compito dei congiurati è attraente: fare trionfare il buon umore. Quello di René Clair è contagioso. E' lui che conduce il giuoco, ammiccando con una complice strizzatina d'occhio. Non cerca sottigliezze psicologiche. Non invoca le viscere in rinforzo al subcosciente. Sa il valore espressivo delle sopracciglia che si alzano, la tenerezza d'un gesto abbozzato. Ha fiducia nel viso della sua ingenua, nel fascino del suo primo amoroso, nella prestanza del suo vegliardo. Una immagine non acquista la sua piena intensità che in virtú di quella che la precede e di quella che la segue: montaggio preciso di cui detiene il segreto magico... In teatro di posa, il pesce d'aprile rinasce tutte le mattine, col suo seguito di frizzi, di astuzie, di trabocchetti. I soliloqui incomprensibili, la sedia ostensibilmente libera, e le chiamate al telefono, sono altrettante trappole in cui inciampano sia i piú furbi che i piú creduli.

In questa allegria continua, gli attori trovano la loro forma. La gaiezza dell'ambiente entra con loro nella scenografia. La scena da girare è altrettanto divertente quanto l'intermezzo; essi scivolano dall'uno all'altro senza transizione, in un ritmo costante. La commedia continua.

Il silenzio regna, ed essi ne conoscono il valore aureo. Attenti, i complici sono pronti. Il capo li ha compromessi al punto che desiderava. La scena che indica è ancora una connivenza in cui gli affiliati si comprendono con una mezza parola. E la parola d'ordine: « Si gira ! » seguita dallo stimolante « Avanti ! » sferra l'azione delle buone volontà.

Se gli attori devono, come si dice, entrare nella pelle della loro parte, essi non sarebbero trovare clima piú favorevole a questa metamorfosi. I personaggi che René Clair domanda ad essi d'incarnare sono autentici, nati dalla vita popolare, estratti dalla fauna cittadina. Essi l'accompagnano in tutti i suoi film come una mafia devota al suo servizio: sono gli invitati alle nozze di *Chapeau de paille d'Italie*; cantano per via e danzano *au musette* in *Sous les toits de Paris*; corrono all'inseguimento della giacca e mettono a soqquadro l'opera in *Le Million*; evadono dalla prigione, dalla fabbrica, e partono per la strada, in *A nous la liberté*; sfilano nel corteo di Mezza Quaresima, salgono sull'imperiale dell'omnibus, piantano le scene e proteggono gli innamorati in *Le Silence est d'or.*

Al tempo del melodramma, gli appassionati attendevano il traditore, all'uscita del teatro, per rompergli la faccia. Gli eroi di René Clair non incontrano che la simpatia. In essi, lo spettatore d'oggi riconosce se stesso, il suo collega, il suo familiare, e se potesse raggiungere quelle ombre, all'uscita dallo schermo, sarebbe, senza dubbio, per invitarle a una cena in famiglia. Ma gli attori di René Clair, per mimetismo, si confondono sempre con la folla... ».

Eseguito con questo spirito festoso, giullaresco fino all'angelicità, il lavoro di Clair diventa una gioia di agire e un atto di fede e di amore: amore per il suo mestiere e per coloro che con lui collaborano; amore

per la sua Parigi e per un'epoca ideale, che si situa alla fine dell'ottocento; amore per il *vaudeville* e per l'epoca eroica del cinema, per le mascherate e per il balletto; amore per la povera gente e per le fanciulle ingenue, eppure presto scaltrite dal sentimento, dalla vita, come in *Le Silence est d'or*; amore per la favola e per i bimbi, per ciò che è sovrannaturale e per ciò che è puro. Anche il cinematografo diventa per lui una cosa da amare, e lavora con fervore a scoprirne il meccanismo, anche prima di *Entr'acte*. Le buone fate e gli esseri provvidenziali, come Père-la-Tulipe, che arrivano portando la felicità, sono i suoi personaggi preferiti. In *Le Silence est d'or* tutti i suoi amori si riversano e si assommano, come in un grande prontuario clairiano: e siccome la sua arte è tutta immagini, egli si esprime con immagini di amore per tutto ciò che fa parte del suo mondo; prima di tutto: Parigi. Ma qui, come abbiamo visto, l'età lo costringe a dare l'addio ai suoi giovanili moti del cuore: resta l'amore per la creatura umana, questo amore che l'uomo freddamente « logico » di oggi — creatore e critico — cosí facilmente dimentica; e nel sacrificio di qualcosa che rappresenta la giovinezza, questo sentimento diventa ancora piú dolce, ancora piú profondo. Nella serenità della sua espressione, sgombra — come è raro oggi — di cupi presagi, di amare contemplazioni, di torve meditazioni, che sono frutto delle preoccupazioni e dei veleni dell'epoca, egli offre al suo pubblico fedele una delle ultime immagini, nell'arte contemporanea, della vera letizia, e della vera purezza. Poiché Clair non crede a gran cosa: ma forse, come ha detto Picabia, « al piacere della vita ».

Mario Verdone

Uno speciale ringraziamento va rivolto da queste pagine a René Clair, che ha concesso gentilmente la traduzione della sceneggiatura del Silenzio è d'oro, *ed a Guido Aristarco, che ha messo a disposizione della presente pubblicazione la propria fototeca.*

Premessa

a "Il Silenzio è d'oro"

Se ci fosse bisogno di illustrare con un nuovo esempio la dissomiglianza fra spettacolo teatrale e spettacolo cinematografico, basterebbe ricordare che, in ogni tempo, le pièces *di teatro furono stampate, mentre le opere concepite per lo schermo non sono quasi mai offerte al lettore.*

La ragione di questa anomalia è senza dubbio nel fatto che la forma in cui l'opera cinematografica è scritta ne rende disagevole la lettura. Il film, anche parlato, resta un mezzo d'espressione che tocca piú vivamente lo sguardo che l'udito. Ora, se l'immaginazione d'un lettore può essere commossa dai dialoghi, cui presta il suono della voce umana, rifiuta di commuoversi davanti alla descrizione di movimenti, di espressioni, di fisonomie, di ambienti e di tutti i dettagli visuali dell'azione che ne sono spesso gli elementi piú drammatici.

Quando si legge una pièce *di teatro, si apprende in qualche riga quando e dove è situata la storia. Per esempio: « Una villa nella costa normanna. Estate. In fondo, una veranda che dà sul mare, ecc. ». Ciò inteso, il lettore, senza preoccuparsi oltre del quadro o della stagione, non si interessa piú che ai personaggi: i quali, ne è certo, verranno alla stessa ora e nel luogo descritto, per parlare dei loro piccoli o grossi problemi.*

Ma sotto il testo d'un'opera scritta per lo schermo quante trappole per un distratto! L'azione si muove con agilità attraverso lo spazio e il tempo. Nessun ambiente la imprigiona, nessuna misura ne ordina la durata. Ricorderete un film muto della bella epoca in cui Buster Keaton aveva la parte d'un proiezionista di cinema. Esso si addormentava durante il suo lavoro, scivolava nel raggio luminoso della sua macchina, entrava nello schermo e si mescolava ai personaggi del dramma che vi si svolgeva. Da allora l'infelice sognatore era smarrito in mezzo a un mondo le cui immagini si succedevano intorno a lui in un ordine imprevedibile. Si buttava dall'alto di una roccia per salvare una bionda eroina che si dibatteva nei flutti. Cadeva nella sabbia del deserto e sotto l'occhio stupito d'un leone. Cosí il lettore d'un'opera cinematografica, se non è attento ai cambiamenti di tempo e di luogo, rischia di perdersi nel corso di una storia che gli sembrerà incoerente, mentre il film che la racconta gli apparirà ordinato senza sospetto.

La libertà cinematografica di disporre di tempo e di spazio è propria anche del romanziere. Nel romanzo come nel film una serata può

occupare tutta l'opera, ma più anni possono passare, qui in qualche riga, là in qualche secondo. I passaggi vi si compiono con la medesima comodità. Quando si legge per esempio alla fine d'un capitolo della Educazione sentimentale: *« Il suo viso gli si mostrava nello specchio. Si trovò bello e restò un minuto a guardarsi ». Poi, al principio del capitolo seguente: « All'idomani, prima di mezzogiorno, s'era acquistato una scatola di colori, di pennelli, un cavalletto... ». Si vede che il passaggio da una scena all'altra si compie come in un film e con disprezzo delle unità di tempo e di luogo.*

Tuttavia il romanzo, destinato a un lettore che può chiudere il libro a suo piacere e quando la sua attenzione si rallenta, non è sottoposto alle regole dello spettacolo nel quale l'autore deve intrattenere l'interesse dell'esposizione fino allo svolgimento e in una maniera ininterrotta. Nell'osservanza di queste regole l'autore di film non è diverso dall'autore drammatico, per quanto differenti siano le tecniche impiegate dall'uno o dall'altro. E' per questo che si può dire, se si vuol definire per paragone il carattere del racconto cinematografico, che esso si apparenta al teatro per la sua struttura e al romanzo per la sua forma.

L'azione de Il silenzio è d'oro *è situata all'epoca eroica del cinema francese. La vicenda di questa industria non è il soggetto della commedia, ma tutt'al più la tela di fondo davanti alla quale la commedia stessa viene recitata.*

L'autore dello scenario, che non prova che un gusto moderato per i soggetti di eccezione, pensa infatti che sarebbe assai pericoloso di fare un film dedicato al cinematografo, come una pièce *teatrale i cui eroi sono degli attori, o un romanzo il cui protagonista è uno scrittore.*

L'autore sarebbe felice, tuttavia, se il lettore comprendesse che, evocando il ricordo di quegli artigiani che, fra il 1900 e il 1910, fecero nascere in Francia la prima industria cinematografica del mondo, il loro allievo ha voluto rendere a questo ricordo un omaggio che si potrà dire senza valore, ma che tuttavia non potrà esser creduto privo di sincerità.

René Clair

Il Silenzio è d'oro

(*Le Silence est d'or*) — *produzione*: S. N. Pathé-Cinéma, 1947 — *Distribuzione per l'Italia*: RKO — *scenario e regia*: René Clair — *fotografia*: Armand Thirard — *scenografia*: Léon Barsacq — *musica*: Georges Van Parys — *suono*: Antoine Archimbaud — *direttore di produzione*: Edouard Lepage — *assistente*: Pierre Blondy — *i costumi di Marcelle Derrien sono ideati da* Christian Dior.

Attori:

Maurice Chevalier	Emilio
François Perier	Giacomo
Marcelle Derrien	Maddalena
Dany Robin	Lucette
Christiane Sertilange	Marinette
Roland Armontel	Célestin
Raymond Cordy	Le Frisé
Paul Demange	il Sultano
Max Dalban	operaio
Jean Dauran	operaio
Bernard Lajarrige	operaio
Gaston Modot	l'operatore
Paul Ollivier	il contabile
Robert Pizani	Duperrier

(*Dissolvenza di apertura*)

Una strada - Giorno - Pioggia

Lastricati bagnati. Una pozzanghera. Una strada. Due bambine camminano sotto la pioggia: una col costume di Pierrette, l'altra vestita da Alsaziana. Dietro di loro i genitori, vestiti a festa. Un soldato attraversa la via. Passa una carrozza. Siamo a Parigi, un giorno di festa o una domenica. L'anno? Uno dei primi del secolo. Forse, 1906. Lontano, una giostra.

Una fiera sui viali

Alcuni passanti sotto gli ombrelli. Dei fanciulli si tirano confetti. Una coppia che corre si ferma davanti a un baraccone sul cui frontone si legge: « Teatro cinematografico ».

P. P. — La coppia ferma davanti a un manifesto.

LA DONNA: Il cinematografo, ci siamo andati una volta. Ti ricordi?
L'UOMO: Ed ora saranno due.
LA DONNA: M'ha fatto male agli occhi.
L'UOMO: Li chiuderai. L'importante è mettersi al coperto.

La coppia passa davanti al controllare nel momento in cui riceve dei confetti nel viso. Esso scuote la testa con un'aria infastidita.

IL CONTROLLORE: Entrate, signore e signori! Il cinematografo, l'invenzione del secolo. Un'ora di allegria, un'ora di oblío.

Interno della tenda

La coppia entra attraverso una porta situata accanto allo schermo. Si sente la musica del piano. La sala è quasi vuota. Si proietta un film comico. Sotto lo schermo, l'imbonitore e la pianista. L'imbonitore commenta il film, durante le seguenti scene.

P. P. — La pianista guarda alternativamente lo schermo e il soffitto. Tende la mano. Piove?

P. P. — L'imbonitore, commentando lugubremente il film comico, tende nello stesso modo la mano.

P. P. — Il proiezionista, che gira la manovella, guarda il cielo con aria inquieta.

P. P. — La tela che copre la tenda. S'è formata una pozza d'acqua che cola goccia a goccia.

P. P. — La coppia che è entrata si siede, soddisfatta di essere al coperto. L'uomo ride guardando il film; improvvisamente guarda in alto. Inquietudine. Piove anche qui?

C. T. — Alcuni spettatori visti di spalle. Uno d'essi afferra un ombrello e l'apre.

P. P. — Lo spettatore con l'ombrello, di faccia. E' un uomo d'una cinquantina d'anni (Emilio Clément, detto signor Emilio). Offre graziosamente il riparo del suo ombrello a una vicina, una affascinante fanciulla. Essa ringrazia con un sorriso, ma guarda con aria inquieta verso l'altro vicino, visibilmente un marito geloso, che si volta verso Clément.

C. T. — Sopra gli spettatori si vede l'ombra enorme di un ombrello sullo schermo.

P. M. — Clément e i suoi due vicini, di faccia. Il marito pone la mano sulla spalla della moglie come per proteggerla, poi, urtato, si volge verso Clément. La giovane, con uno sguardo, fa comprendere a quest'ultimo che non è sola. Clément sorride. Tanto peggio...

(*Dissolvenza incrociata*)

L'ingresso della tenda

C. T. — Il controllore continua tristemente il suo invito. Il signor Emilio esce dalla tenda e chiude il suo parapioggia.

IL CONTROLLORE: Entrate, signore e signori. Entrate. Un'ora d'oblío. Un'ora di allegria. Entrate, entrate.

EMILIO (ad alcuni passanti immaginari): Entrate, avanti. Sentite che cosa vi dice? (al controllore): Non entrano.

IL CONTROLLORE: E' mezza quaresima. Vanno tutti a vedere il passaggio dei carri. E poi, bisogna che ve lo dica, signor Clément. Bisognerebbe che voi non faceste piú film tristi. Io li preferisco a quelli allegri. Ognuno ha i suoi gusti, beninteso. Ma io conosco il pubblico...

Mentre il controllore parla, Emilio si dirige verso il manifesto attaccato all'esterno della tenda e davanti al quale si è fermata un'altra fanciulla. Emilio apre l'ombrello e ripara la giovane donna che si volta e sorride ringraziando. Mentre la giovane sta per entrare nella tenda, Emilio la ferma.

EMILIO: Non ci andate.

LA GIOVANE DONNA: Non è un buon film?

EMILIO (galante): Non abbastanza buono per voi. (E siccome la giovane donna sorride, aggiunge): Andate a vedere i carri. E' meglio.

LA GIOVANE DONNA: Piove...

EMILIO: Mettetevi al mio braccio, bambina, ed io vi riparerò. (escono insieme).

Un viale di Parigi

C. T. — Una folla di ombrelli aperti. (Nota: in tutta questa scena non si deve vedere la pioggia cadere con violenza. Tentare di dare l'impressione della pioggia con i riflessi, come nelle attualità). Si sente la musica del corteo mascherato.

C. T. — La via dove passano i carri. Dappertutto ombrelli. Gente alle finestre.

P. M. — Particolari di un carro. Una regina tira baci. Una cameriera le tiene un parapioggia sulla testa.

P. M. Altre ragazze del corteggio lanciano fiori verso la folla riparata da altri ombrelli. Particolari del corteo.

P. M. — Emilio e la sua conquista sotto un ombrello.

LA RAGAZZA: Strano essere sola in mezzo alla folla con uno che non conosco.

EMILIO: Non avete nulla da temere con me, bambina. (La prende per la vita). Potrei essere vostro padre.

C. T. — Passa un altro carro dove si trova un coro. Il carro si ferma.

P. M. — Particolari del carro. Alcune ragazze danzano. Una di esse, una graziosa fanciulla (Lucette), resta in campo sola.

P. M. — Appollaiato su una carrozza, un operatore (Gustavo) gira la manovella. Accanto a lui, un giovane (Giacomo) tiene un ombrello per proteggere la macchina.

GUSTAVO: Non mi dispiace girare con un tempo simile (smette di girare. Giacomo, visibilmente interessato da qualcosa che vede, non risponde). Dico a te.

GIACOMO (a se stesso): Ah! Mica male! (A Gustavo): Aspettami, ritorno. (Tende l'ombrello a Gustavo e scende dalla carrozza).

P. M. — Giacomo, in mezzo alla folla, si fa largo a stento, malgrado le proteste. Al limite del marciapiede un agente lo ferma.

P. P. — Giacomo e l'agente. La musica cessa.

GIACOMO: Lasciatemi passare. Vi dico che è mia sorella.
L'AGENTE: Tua sorella? Ti burli di me?

P. P. — Lucette sul carro. Ha riconosciuto Giacomo e smette di ballare.

P. P. — Giacomo e l'agente.

GIACOMO: E' un'amichetta.
L'AGENTE (dopo aver guardato Lucetta): Vai, allora!

P. M. — L'agente lascia passare Giacomo, ma accompagnandolo. Giacomo arriva vicino al carro. Lucette si volge verso di lui.

GIACOMO: Che fai lassú?
LUCETTE: Come vedi, prendo l'aria.
GIACOMO: Non potevi trovarti un altro mestiere?
LUCETTE: Non inquietarti per me.
GIACOMO: Perché non hai risposto alla mia lettera?
LUCETTE: Ho dimenticato il tuo indirizzo.
GIACOMO: Te lo riscriverò. Vieni a trovarmi. Posso aiutarti.

Giacomo prende una matita dalla tasca e scrive su un polsino inamidato. La musica ricomincia.

C. T. — Il carro dove si trova Lucette. La musica suona molto forte. Il carro si rimette in cammino.

P. P. — Giacomo scrive sul polsino. Se lo toglie e lo tende a Lucette.

C. T. — Giacomo corre dietro il carro, mentre l'agente lo segue. Dà il polsino a Lucette che ridendo se lo infila al braccio. L'agente impedisce a Giacomo di continuare. Lucette lancia fiori nella loro direzione.

P. P. — Giacomo afferra un mazzolino lanciato da Lucette. Sorride all'agente.

(*Dissolvenza di chiusura*)

Esterno dello stabilimento - Via - Giorno

(*Dissolvenza di apertura*)

P. P. — Una larga insegna porta l'iscrizione: « *Ateliers du Cinématographe Fortuna* ». In questo momento una vettura passa sotto l'insegna che sormonta la porta dello studio. Un pannello pende dall'insegna. Danni e grande fracasso.

P. M. — Il cavallo si ferma. Di fronte, un uomo in tenuta da lavoro sembra indignato. Un compagno viene dietro di lui.

L'UOMO (al cocchiere): Be', non puoi fare attenzione?
VOCE DEL COCCHIERE: Non sapevo...
L'UOMO: Non sapevi... Quando non si sa lavorare si resta a casa propria.
IL COMPAGNO (dietro di lui): Andiamo, tocca a te.

Il compagno si muove e si vede che ha in mano due bocce. Anche l'uomo che ha protestato ha una palla che prima non avevamo vista. Mira con cura e la tira.

P. M. — La palla fallisce il colpo, ma urta una tavola situata a ridosso della parete del teatro di posa. La tavola oscilla e cade contro uno

dei vetri del teatro, che rompe. Grande rumore. Una testa d'uomo (Alfredo) appare dalla apertura del vetro rotto.

ALFREDO: Bravi, siete buoni solamente a far danno. Andate a divertirvi nella strada, se non avete nulla da fare.

Interno del teatro

P. M. — Alfredo si allontana dalla parete a vetri e raggiunge la tavola attorno alla quale sono seduti tre operai che giuocano a carte.

ALFREDO (sedendosi): Come se ci fosse troppo danaro in casa! (a un compagno): Tocca a te.

Giuocano. Uno dei giuocatori si ferma, con lo sguardo fisso su qualche cosa che non si vede.

P. M. — Il giuocatore che si è fermato (Léon) e il suo vicino (Paolo).

PAOLO: Su, tocca a te.
LEON: Guardate che coppia, guardate! Il piccolo Giacomo con una ragazza.
TUTTI A (soggetto): Non gli succede spesso. S'è svegliato. Ecc.

Tutti guardano. In fondo vediamo Giacomo e Lucette.

P. M. — Giacomo e Lucette, che s'è messa il suo migliore vestito, assai chiassoso. Si avvicinano ad una macchina da presa.

GIACOMO (a Lucette): Ecco la macchina...
LUCETTE: Sai girare la manovella?
GIACOMO: Un po'. Qui bisogna saper fare tutto. Faccio un po' di tutto.

Giacomo e Lucette si allontanano. In un angolo, un personaggio sta seduto vicino a una capra.

P. M. — Il personaggio (Le Frisé) ha un aspetto compiaciuto di contadino furbo.

Si alza all'avvicinarsi di Giacomo, trascinando la capra.

LE FRISE' (a Giacomo): Scusate, siete voi che avete ordinato una capra la scorsa settimana?
GIACOMO: Ma no! C'è un errore! Avevamo chiesto un cammello!
LE FRISE': Io non ho cammelli. Ho soltanto capre. L'avete tenuta otto giorni. Mi dovete pagare l'affitto.
GIACOMO: Rivolgetevi al contabile.

Le Frisé parte trascinando la capra.

P. M. — Giacomo e Lucette vicino alla porta del teatro che dà su un corridoio (che noi chiameremo, per comodità, il corridoio dei camerini) al quale si accede salendo alcuni scalini.

LUCETTE: Com'è il tuo padrone?
GIACOMO: E' un tipo in gamba, ma bisogna saperlo prendere.

I due giovani salgono gli scalini che portano al corridoio.

Corridoio dei camerini

P. M. — I due giovani visti di spalle. In fondo, il contabile esce dall'ufficio di Emilio e ritorna sui suoi passi.

IL CONTABILE (a Emilio che non si vede): E' importante, sapete.
VOCE DI EMILIO: Se è importante vedremo domani.

Il cantabile parte e torna ancora sui suoi passi.

IL CONTABILE: Non avete tempo oggi?
VOCE DI EMILIO: Neppure un minuto. Sono occupato.

Il contabile parte e se ne va contrariato.
Emilio appare e lo guarda andarsene.

GIACOMO: Padrone.
EMILIO (lo guarda).
EMILIO (a Giacomo): Che cosa vuoi?

P. P. — Giacomo e Lucette di fronte.

GIACOMO: Padrone, è per la parte dell'angelo, sapete, di cui mi avete parlato. Credo che la signorina potrebbe recitarla...

P. P. — Lucette, sotto lo sguardo di Emilio, prende l'aria piú angelica possibile.
P. P. — Emilio la guarda severamente, ma il suo sguardo la percorre visibilmente dall'alto in basso.

EMILIO: Bene, entrate.

P. M. — Emilio entra nel suo ufficio.
Lucette lo segue, ma si volta verso Giacomo fingendo apprensione.
Lucette chiude la porta.

Interno dell'ufficio di Emilio

P. M. — Emilio siede dietro il suo tavolo. Lucette si ferma davanti a lui.

EMILIO (a Lucette): Mostrate le vostre gambe. (Si comprende che Lucette alza l'orlo del vestito. Emilio guarda senza interesse visibile). Bene. (Il vestito si abbassa). Camminate.

P. M. — Un po' sorpresa, Lucette ride nervosamente, poi avanza verso Emilio, guardandolo con disinvoltura.
P. P. — Emilio la guarda con un occhio meno professionale.
P. M. — Controcampo. Lucette si allontana da Emilio roteando un po' i fianchi, poi torna e si siede sull'angolo del tavolo, molto vicina a Emilio. Guardandolo ride con un piccolo riso confuso.
P. P. — Emilio serio. Poi ride con un piccolo riso, come Lucette.

EMILIO: Che fai questa sera?

P.P. — Lucette abbassa gli occhi e sorride.

LUCETTE: Nulla.

C. T. — La porta si apre dietro Lucette e appare il contabile. Avanza e improvvisamente si ferma, vedendo Lucette.

IL CONTABILE: Oh, scusate!
EMILIO (alzandosi): Scusate? Scusate? Scusare che?
IL CONTABILE: Io non sapevo.
EMILIO: Che cosa non sapevate?
IL CONTABILE: Pensavo che voi lavoraste.
EMILIO (freddo): Ma io lavoro, amico mio, lavoro. (Si alza e si volta verso Lucette). Se volete attendermi, signorina... (esce lasciando la porta aperta).

Corridoio dei camerini

P. M. — Il contabile ed Emilio.

EMILIO: Che c'è ancora?
IL CONTABILE: C'è un uomo nel mio ufficio. Non voglio condurvelo qua. Voi comprendete il perché. Ho dovuto aprire le finestre.

Escono da una parte. Giacomo appare nel corridoio e, vedendoli allontanarsi, entra nell'ufficio di Emilio.

Ufficio di Emilio

P. M. — Giacomo entra e corre verso Lucette.
GIACOMO: E allora?
LUCETTE: Credo che si possa combinare.
GIACOMO: Te l'avevo detto. Bisogna saperlo prendere.

Lucette approva con la testa.

Corridoio dei camerini

P. M. — Emilio sulla soglia della porta del contabile, col contabile e Le Frisé. Chiama.

EMILIO: Giacomo! (a Frisé): Rivolgetevi a quel signore. Io non conosco la storia della vostra capra. Io ho chiesto un cammello. (Sbuffa con una smorfia). E poi non lasciate qui questo animale! (Se ne va).

P. M. — Emilio torna nell'ufficio da dove, in fondo, si vede uscire Giacomo.
Giacomo corre verso il padrone e lo ferma.

EMILIO: Che facevi nel mio ufficio?
GIACOMO: Nulla, ero entrato per caso.
EMILIO: Conosci la piccola?
GIACOMO: Un po'.
EMILIO: E' tua amica?
GIACOMO: Oh, non quel che credete. E' una ragazza a posto. Conoscevo la sua famiglia. Abitavamo la stessa strada.
EMILIO: Dimmi, hai una cotta?
GIACOMO (sorridendo): Non ancora.
EMILIO (pensieroso): Non ancora... ti faccio i miei auguri. (Se ne va bruscamente).

P. M. — Emilio si ferma all'ingresso del suo ufficio e chiama.
EMILIO: Signorina! (Guarda verso Giacomo e alza le spalle).

Lucette appare nel quadro della porta.

EMILIO (a Lucette): Bene. Ve ne potete andare. Lavorerete qui domani.
LUCETTE: Grazie, signore. (A bassa voce): E stasera?
EMILIO: Stasera non siete libera.
EMILIO: Avete un appuntamento... col vostro amico Giacomo. (Rientra bruscamente nel suo ufficio, e chiude la porta con violenza).

(*Dissolvenza di chiusura*)

Interno dello stabilimento - Giorno

(*Dissolvenza di apertura*)

C. T. — Una scena che rappresenta una chiesa dipinta su tela, davanti alla quale un vecchio mendicante suona l'organetto. Alcuni

passanti e bambini. Si sente la musica dell'organetto. Emilio dirige la scena. In fondo, sopra le passerelle, due macchinisti.

P. M. — L'operatore inquieto guarda in aria. Un'ombra passa sulla scena. Il sole è tramontato.

EMILIO: Basta, basta. E' inutile sprecare la pellicola. (Si volta verso Giacomo che non si vede): Non ci potevi dire che il sole tramontava?

P. M. — Giacomo vicino alla porta del teatro aperta sulla corte. Guarda il cielo. Lucette vestita da angelo gli sta vicino. Giacomo accomoda un'ala del costume di Lucette.

GIACOMO: Le nuvole oggi non sanno quello che vogliono. (A Lucette) T'accomodo l'ala.

P. M. — Emilio vicino alla macchina da presa.

Un personaggio di una certa età, accuratamente vestito, gli si avvicina. E' Duperrier.

DUPERRIER: Non ci si può occupare allo stesso tempo del cielo e degli angeli.

EMILIO (distratto): Che dite? (Non ha visibilmente compreso la battuta).

DUPERRIER: Niente, niente, il Cielo, gli angeli... Era una facezia. (Pausa. Emilio lo guarda).

P. M. — Giacomo e Lucette (stessa recitazione).

LUCETTE: Chi è quel vecchio che ci guarda?

GIACOMO: Il signor Duperrier.

LUCETTE: E' un attore?

GIACOMO: No. E' il produttore. Qualcosa come il proprietario dell'affare.

LUCETTE: E' ricco?

GIACOMO: Sembra. Non ti fidare di lui. Corre sempre dietro alle ragazze, dietro le scene.

LUCETTE: E tu?

GIACOMO: Io non guardo mai le ragazze. (Lucette ride). Ne guardo una per volta. (Ride anche lui guardandola, ma Lucette guarda da un'altra parte).

Corridoio dei camerini

P. M. — Duperrier, fantasticando. Vede qualcuno arrivare e sorride. Lucette, di spalle, passa vicino. E' vestita da angelo. Duperrier sorride al suo passaggio. Lucette gira all'angolo del corridoio. Si intende un grido e una caduta. Duperrier corre nella direzione presa da Lucette.

P. M. — Lucette tira su il suo vestito allo scopo di lasciarsi guardare le gambe. Duperrier accorre e si inginocchia vicino a lei. Una delle due ali del costume è caduta.

DUPERRIER: Vi siete fatta male?

LUCETTE: No signore. E' il vestito... (sorride con falsa confusione).

DUPERRIER: Permettetemi di aiutarvi. (L'aiuta ad alzarsi e raccoglie l'ala).

LUCETTE: La mia ala!

DUPERRIER: Ora ve l'accomodo... (Sorridono guardandosi).

(Dissolvenza di chiusura)

Camerino di Lucette - Giorno

(Dissolvenza di apertura)

P. P. Attaccato allo specchio del tavolo di trucco, il costume di angelo con le ali.

Lucette lo stacca per veder meglio nello specchio la sua nuova pelliccia. Un busso alla porta.

VOCE DI GIACOMO: Lucette, posso entrare?

LUCETTE (toglie la pelliccia che attacca vivamente a un attaccapanni): Avanti.

P. P. — La porta del camerino si apre e appare Giacomo con una poltrona.

GIACOMO: Cosí potrai riposarti nel camerino, poiché sei cosí debole...

LUCETTE: Grazie, Giacomino, ma io mi sento benissimo.

GIACOMO: Benissimo? E' una settimana che non vuoi uscire la sera. (Invitandola): « Io sono troppo stanca ». (Si avvicina a Lucette). Però hai fatto bene ad andare a dormire di buon'ora. Non sei mai stata cosí bella. (La guarda con attenzione). Ed elegante. E' un nuovo vestito?

LUCETTE: Un'occasione.

Giacomo sospira di ammirazione. Si volta per posare la poltrona in un angolo e si trova di fronte alla pelliccia.

P. P. — Giacomo porta la poltrona accanto all'attaccapanni.

GIACOMO: E la pelliccia? Un'altra occasione? T'è costata cara?

P. M. — Lucette e Giacomo.

LUCETTE: Non troppo.

DUPERRIER (appare alla porta del camerino, con una poltrona): Volevo farti una sorpresa... (si ferma vedendo Giacomo): Buon giorno amico.

P. P. — Giacomo, che ha sempre la poltrona nelle braccia.

GIACOMO: Buongiorno. (A Lucette) Il signore voleva farti una sorpresa. Potresti ringraziarlo.

P. M. — I due uomini e Lucette. Giacomo posa a terra la poltrona.

GIACOMO (a Duperrier): Soltanto, ho l'impressione che lo spazio sia piccolo. Uno di noi due è di troppo. (Avanza verso Duperrier) Allora, se permettete... (spinge la poltrona di Duperrier nel corridoio del camerino).

Corridoio dei camerini

P. M. — Corridoio dei camerini. Duperrier indietreggia.

DUPERRIER: Volete lasciare questa poltrona? Volete smettere di spingermi?

Tira la poltrona. Giacomo la lascia. Duperrier va a colpire in una parete che, disgraziatamente, non è una parete, ma una tela di fondo che separa il corridoio dal teatro. La tela cede.

In teatro

C. T. — La tela cede trascinando i fili d'un complicato meccanismo che alcuni operai stanno montando.

P. M. — Emilio, che guarda dentro la macchina da presa, si drizza e contempla il disastro.

EMILIO: Chi è questo imbecille?

C. T. — Nel fondo, Duperrier si rialza.

EMILIO (vedendo Duperrier): Oh! siete voi? Che cosa fate là?
DUPERRIER: Signor Clément, io non sono mai intervenuto nell'amministrazione di questo affare, ma se voi non licenziate immediatamente quel cretino...
EMILIO: Quale cretino?
DUPERRIER (indicando Giacomo): Quel signore.

Giacomo, che contemplava la scena, corre subito verso una parete caduta su una tavola.

P. M. — Aiutato da un macchinista, Giacomo solleva la parete che ricopre non soltanto un tavolo da giuoco, ma anche i quattro giuocatori che abbiamo visto precedentemente. Essi non abbandonano i loro posti e riprendono la partita.

UNO D'ESSI: Tocca a te. (Si sente la discussione tra Emilio e Duperrier che continua).

Esterno dello studio - Via

C. T. — Una vettura davanti al cancello dello studio. Lucette attende. Duperrier arriva dopo di lei. Essi salgono nella vettura.

Corridoio dei camerini

P. M. — Giacomo nel corridoio dei camerini. Emilio arriva dopo di lui. Giacomo cerca di darsi un contegno inchiodando il pannello che è stato rimesso a posto.

EMILIO: Imbecille.
GIACOMO: Padrone, sono desolato.
EMILIO: Puoi esserlo. (Giacomo continua a inchiodare). Innamorarti come un collegiale alla tua età. Non conosci ancora le donne?
GIACOMO: Credevo che non fosse come le altre.
EMILIO: Non era come le altre. Era peggio.
GIACOMO: E' la mia sorte.
EMILIO: Non fare quella faccia. Non ne vale la pena. Per nessuna donna, varrebbe. (Emilio prende Giacomo a braccietto). Ricordati sempre di questo: una perduta, dieci trovate...
GIACOMO: E come le trovate voi?
EMILIO (sorridendo): Vuoi saperlo? (Lo porta con sé).

Una via - Notte

C. T. — Passa un omnibus con l'imperiale.

Imperiale Omnibus - Notte

P. P. — Giacomo triste, seduto al centro dell'imperiale. Emilio dà un'occhiata a Giacomo e tossisce.

P. P. — Emilio è seduto accanto ad una viaggiatrice assai elegante. Dietro di loro, Giacomo, che non perde una parola della conversazione.

EMILIO: Scusate, signora, è la direzione della Bastiglia?
VIAGGIATRICE: No, signore, è la direzione opposta.

EMILIO: Non importa. Non vado alla Bastiglia. Volevo soltanto sentire la vostra voce. Non vi ricordate di me?

VIAGGIATRICE (senza guardarlo): No, signore.

EMILIO: Non temete. Non sono di quegli uomini che si permettono di parlare a persone che non conoscono. Io vi conosco. Ma perché dovreste ricordarvi di me? Non sono che un passante, un uomo che non si nota...

VIAGGIATRICE: Dove ci siamo incontrati?

EMILIO: Ci sono dei visi che non si possono dimenticare. Non protestate. Il vostro è uno di quelli. Nessuno ve lo ha mai detto? No, non rispondete.

VIAGGIATRICE (confusa, ma sorridente): Signore, vi prego!

EMILIO: Non dite nulla, non dite quelle cose che dicono le altre donne. Voi non somigliate alle altre donne.

Interno di un caffè concerto - Notte

P. M. — Il direttore d'orchestra e una parte dell'orchestra. Si sente la voce sentimentale di una cantante.

C. T. — La cantante vista da lontano. Giacomo ed Emilio, sulla corsia, la guardano.

P. P. — Giacomo ascolta la canzone con aria lugubre. Emilio lo guarda.

EMILIO: Queste canzoni sono fatte per gli imbecilli come te che credono all'amore, che si lamentano, e che si gettano a fiume.

GIACOMO: Voi esagerate.

EMILIO: Io ti ho visto, dacché ti conosco. Sei il tipo timido che sta in un angolo, con un mazzetto di violette (alza le spalle). Risultato: tu piangi, come nella canzone. Per una donna, una sola, quando ce ne sono tante altre...

C. T. — Alcune ballerine, sulla scena, cantano in coro alla fine del loro numero. Applausi.

P. M. — Escono di scena una dopo l'altra.
Emilio e Giacomo stanno dietro una quinta.

P. P. — Emilio e Giacomo. Le ballerine che escono di scena sfilano davanti a loro.

EMILIO: Le ragazze, qua, non mancano... (a una ballerina): Buona sera, bellezza. (A un'altra): Questa è la piú graziosa. (A Giacomo): Non te ne va una? Passa ad un'altra. (All'ultima ragazza): Non vorreste insegnarmi a ballare? (A Giacomo con un tono professorale): Tu le fai ridere... Non è che un giuoco, ma si tratta di vincere.

C. T. — In un angolo del palcoscenico, una ballerina fa qualche passo. Si avvicina a un pianoforte. Il pianista suona. La ballerina (Marinette) canticchia la canzone. Vicino a lei, un attore in costume grottesco (Célestin).

MARINETTE: No! Ancora una volta. Non so piú che faccio.

P. P. — Célestin canta e danza con gesti appropriati.

CELESTIN: *Par le p'tit bout, par le p'tit bout, par le p'tit bout de la lorgnette.*

CELESTIN: Emilio!

MARINETTE (fermandosi): Che?

CELESTIN: Emilio Clément. Non lo conosci? (Avanza verso Emilio e Giacomo. Marinette balla sull'aria della strofa).

P. M. — Célestin stringe le mani di Emilio con effusione.

CELESTIN: Mio buon Emilio, vecchio amicone.
EMILIO: Come stai?
CELESTIN (cambiando fisionomia): Male, molto male. Conoscevi mia sorella?
EMILIO: No!
CELESTIN: E' morta, laggiú nel suo paesello. (Piangendo). Non l'avevo vista da venti anni! Non sono potuto neppure andare al funerale. Tu conosci questo mestiere...

Dietro a lui il pianista ha terminato la strofa.

VOCE DI MARINETTE: Célestin!
CELESTIN (sempre piangendo, a Emilio): Un istante... Scusami.

P. M. — Célestin riprende il suo posto vicino al pianoforte e ricomincia a cantare il ritornello con smorfie e gesti. Marinette danza intorno a lui.

CELESTIN (cantando): *Par le p'tit bout, par le p'tit bout, par le p'tit bout de la lorgnette...* (S'interrompe e torna verso Emilio. Di nuovo, strofa e danza di Marinette).

P. M. — Célestin, Emilio e Giacomo.

CELESTIN (di nuovo pronto a piangere): E' mia figlia, la mia povera figlietta. La conosci?
EMILIO: No.
CELESTIN: Adesso è sola sola. Mia sorella l'ha allevata e voleva farne una istitutrice... Che sarà di lei? Io non ho il tempo d'occuparmene... Il lavoro, il mestiere di artista... (piangendo). Povera piccola.

P. M. — Marinette attende il ritorno di Célestin.

MARINETTE: Célestin! Vieni?

P. M. — Célestin, Emilio e Giacomo.

CELESTIN (a Emilio): Un minuto. (Riprende a cantare, con le stesse parole. Esce cantando. Emilio resta solo con Giacomo).
EMILIO (a Giacomo): Guardalo bene. Lo vedi? Ebbene, anche lui, Célestin, ha avuto successo con le donne. Dunque, non scoraggiarti.
CELESTIN (di nuovo triste a Emilio): Sí, chi si occuperà di mia figlia? (Cambiando di tono). Sai che ho avuto un gran successo qui? Parto in *tournée*... (Triste di nuovo). E' la vita! Null'altro che disgrazie, da quando mia moglie ci ha lasciato per sempre. Povera donna... Te ne ricordi?

P. P. — Emilio muta espressione.

EMILIO: Buona sera, vecchio mio.

P. M. — Emilio se ne va, seguito da Giacomo. Célestin, un po' sorpreso, lo guarda partire.

CELESTIN (a Emilio): Aspetta, dove vai?

In fondo, dietro Célestin, Marinette chiama.

MARINETTE: Célestin!

Célestin corre verso Marinette cantando il solito ritornello.

Interno del caffè concerto - Notte

P. M. — Emilio di nuovo in corsia. Sembra pensoso. Si sente la musica dell'orchestra. La rappresentazione continua. La macchina da

presa indietreggia, mostrando Giacomo accanto ad Emilio. Giacomo osserva Emilio. Emilio guarda Giacomo.

GIACOMO: Adesso siete voi triste!
EMILIO (sorridendo): Oh, io... non è nulla, un ricordo.
GIACOMO (sorpreso): Una donna?
EMILIO: Oh, molto tempo fa... E' morta, oggi. Il mio solo rimpianto. L'unica sconfitta. E sai perché? Perché quella volta ero innamorato, sincero, altrettanto scemo quanto te... Voleva sposarsi! E sai chi ha finito per sposare?
GIACOMO: Célestin?
EMILIO: Célestin! Ti dico, non bisogna mai prendere le donne sul serio. (Scuote melanconicamente la testa e Giacomo lo imita).

(Dissolvenza di chiusura)

Interno del teatro - Giorno

(Dissolvenza di apertura)

P. M. — Gustavo, l'operatore, gira la manovella. Si sente la voce di Emilio che dà istruzioni durante la ripresa. Emilio avanza verso la scena gridando ordini. Si vede la scena in cui si agitano diversi attori alla fine di una scena burlesca. Escono gli uni dietro gli altri attraverso una porta laterale. In testa, Le Frisé e la capra, poi Giacomo (che porta la barba) e alcune delle comparse già viste.

VOCE D'EMILIO: Basta. Fermatevi. Bravi ragazzi.
LE FRISE: Ehi! Credete che abbia recitato bene la mia capra? E poi, avete visto quel che ho fatto? Sono stato bravo, no?

P. M. — Gustavo ed Emilio.

GUSTAVO (a Emilio): Avete inteso il capraio? Sono due giorni che gira ed è già il piú in gamba di tutti.
EMILIO (a Gustavo): Non scoraggiare gli artisti. (Agli altri) Potete spogliarvi.

P. M. — Giacomo e gli altri attori.

GIACOMO: Avrò fatto tutti i mestieri: anche quello del barbuto. (Si tocca la barba). E' sicuro che il film è finito, padrone?
VOCE D'EMILIO: Finito. Al prossimo.
GIACOMO: Per l'altro farete a meno di me.

P. M. — Emilio e Gustavo vicini alla macchina da presa.

EMILIO (a Giacomo): Buon viaggio.
GUSTAVO: Dove va il ragazzo?
EMILIO: Ci lascia. Sta per entrare nell'esercito francese.

P. M. — Giacomo e gli altri attori.

GIACOMO: Per ventotto giorni soltanto.
GLI ALTRI ATTORI: Allora vai a fare il soldato, eh!
Saremo difesi bene!
Penserò a te all'ora della sveglia.
(Altre battute del genere, mentre uno degli attori suona la sveglia con una tromba immaginaria e gli altri danno spinte a Giacomo).

Interno di una carrozza - Notte - Leggera pioggia

P. P. — Emilio e Giacomo nell'interno di una carrozza in movimento.

EMILIO: Allora, ci rivedremo fra un mese... Divertiti bene.
GIACOMO: Divertirmi... Sono sicuro che rimpiangerò i miei compagni... e voi.
EMILIO (al cocchiere): Sono arrivato. Fermatevi. (A Giacomo): Arrivederci.
GIACOMO: Padrone, volevo dirvi... (esita). Nulla (sorride imbarazzato). Sí... volevo dirvi, grazie.
EMILIO: Perché?
GIACOMO: Per... per tutto. Voi siete sempre buono con me, anche con tutti gli altri, ma, infine, io, io volevo dirvelo...
EMILIO: Vuoi fare il sentimentale adesso? (si alza per scendere dalla carrozza). Non con me. (Esce).

Esterno facciata della casa di Emilio - Notte

P. M. — La carrozza ferma sul bordo del marciapiede.

EMILIO (scendendo dalla carrozza): E neppure con le ragazze, eh? Ricordati quello che ti ho detto. (Fruga nelle tasche, cercando del danaro).
GIACOMO: Lasciate. Tengo la vettura fino alla stazione.
EMILIO (dando del danaro a Giacomo, che protesta): Questo è per la vettura. (Dà a Giacomo tutto ciò che ha trovato nelle tasche). E poi questo è... è per le amichette. (Al cocchiere): Stazione dell'Est (se ne va).
GIACOMO: Ma padrone, voi non avete piú un soldo.
VOCE D'EMILIO: Il denaro è fatto per essere speso, e le donne sono fatte per...
GIACOMO (vivamente): Mi ricordo tutte le lezioni. (La carrozza parte).

M. C. T. — Vicino alla porta di casa. Emilio, voltato verso la carrozza che si vede sul fondo.

EMILIO: Qual'è la prima?
GIACOMO (da lontano): La prima lezione? Non sposarti mai! (fa un segno con la mano, cui Emilio risponde. Emilio si volta verso la camera. Sembra sorpreso, guarda nella direzione della porta. Si sente una voce femminile).
LA VOCE: Il signor Clément?
EMILIO: Si, sono io. Ebbene? Che Volete?

P. P. — Vicino alla porta una ragazza vestita semplicemente guarda Emilio con timidezza.

LA RAGAZZA: Vorrei parlarvi.
EMILIO: A quest'ora? Chi siete?
LA RAGAZZA: Non mi conoscete. Mi chiamo Maddalena Célestin.

P. P. — Emilio di fronte.

EMILIO: Ah! E che cosa avete da dirmi?
MADDALENA: Sono venuta a Parigi per vedere mio padre. Ma è partito.
EMILIO: Partito? L'ho visto pochi giorni fa.

P. M. — Maddalena ed Emilio.

MADDALENA: E' partito in *tournée*. Cosí m'han detto al teatro.
EMILIO: Ebbene, aspettatelo!
MADDALENA: Non conosco nessuno a Parigi.
EMILIO: Cosa ci posso fare io?
MADDALENA: Nulla. Vi chiedo scusa.
EMILIO: E perché siete venuta da me?
MADDALENA: Credevo che foste un amico di... (s'interrompe).
EMILIO: Di vostro padre? Sí (evasivamente) certamente...
MADDALENA: Ma non soltanto di mio padre.
EMILIO (comprende l'allusione. Silenzio. Poi, con voce un po' cambiata). Vi aveva parlato di me?

MADDALENA: Si. Mi aveva parlato di voi. E pensavo che... (interrompendosi ancora) Ma è inutile.

EMILIO (raddolcito): Venite a trovarmi domattina. Se posso esservi utile... Buona sera.

MADDALENA: Buona sera, signore.

Emilio spinge la porta semiaperta ed entra in casa.

Interno vestibolo casa di Emilio - Notte

C. T. — Emilio entra. La portinaia esce dal suo stanzino.

PORTINAIA: Signor Clément? Avete visto la giovane che vi cercava?
EMILIO: L'ho vista, grazie.
PORTINAIA: E' rimasta un'ora davanti alla porta, poverina.
EMILIO: Se n'è andata, signora Victor. Potete dormire tranquilla.

Chiude la porta che dà sulla via. La portinaia rientra nello stanzino.

P. P. — Emilio vicino alla porta. Guarda attraverso il vetro.

C. T. — Maddalena sul marciapiede. Non s'era visto finora che aveva con sé una valigia. Piove.

P. P — Emilio indeciso. Guarda di nuovo.

C. T. — Un passante si accosta a Maddalena. Dialogo muto. Il passante offre il suo ombrello.

P. P. — Emilio inquieto.

C. T. — Il passante prende la valigia e parte con Maddalena, che tiene l'ombrello.

P. P. — Emilio vuole aprire la porta. E' chiusa. Emilio chiama.

EMILIO: Signora! Signora Victor!
VOCE DELLA PORTINAIA: Che cosa c'è?
EMILIO: Quanto tempo ci vuole per aprirmi la porta?

La porta si apre. Emilio esce rapidamente.

Esterno via - Notte

M. C. T. — Emilio esce e chiama.

EMILIO: Ehi! Signorina, fermatevi! Signorina Célestin! (Corre dietro la coppia che si vede in fondo).

P. M. — Maddalena e il passante si voltano. Emilio li raggiunge.

EMILIO: Dove andate?
PASSANTE: Che cosa ve ne importa?
EMILIO: Vi consiglio di cambiare tono. Avvicinare cosí una ragazza per strada... Non vi vergognate?
PASSANTE: M'ha detto che non sapeva dove andare.
EMILIO: Ed io so dove andrà a finire il mio piede, se non filate.
PASSANTE (con falsa buona fede): Che cos'è questa storia? Rimproverarmi per voler fare un piacere! (getta via la valigia a terra e se ne va, poi torna sui suoi passi e dice a Maddalena): Vi dispiace di rendermi il mio ombrello? (Prende l'ombrello e se ne va).
MADDALENA: Ma non ha fatto nulla di male. Sono io che gli ho detto...
EMILIO: Che cosa gli avete detto?
MADDALENA: ... che non sapevo dove dormire.
EMILIO: Non si dicono cose simili!
MADDALENA: E' la verità.
EMILIO: Non si dice la verità a uno qualsiasi. (Pausa). Avete del denaro?

MADDALENA: Un po'.
EMILIO: Quanto?
MADDALENA: Mi restano due franchi.
EMILIO: Due franchi! E dove volete andare con due franchi? (Fruga nelle tasche e si ricorda che ha dato tutto a Giacomo). Ah! Va bene! (In collera, a Maddalena): Allora, che cosa volete fare? (Si allontana. Maddalena resta sola).
VOCE D'EMILIO: Restare nella strada, aspettando vostro padre sotto la pioggia?
MADDALENA (Si volta come per muoversi).

Interno studio Emilio - Giorno

P. P. — Lo schermo è nero, poi appare un raggio di luce. E' il giorno. Attraverso le tende che vengono aperte la luce della finestra rischiara Emilio che ha dormito a disagio sul sofà. E' in pigiama, avvolto in una coperta. Si siede. La schiena gli fa male. Vede di fronte a lui...

P. P. — ...vicino alla finestra aperta, la governante (Rosa) che prende sul tavolo il vassoio della colazione e si ferma, guardando Emilio, dritta come la statua della Giustizia.

P. P. — Emilio, imbarazzato sotto lo sguardo di Rosa.

EMILIO: So che volete dirmi. Siete andata in camera mia?... Sí? Ebbene, la ragazza che vi si trova è una amica... No, piú esattamente, io sono un amico di... No, sono stato un amico di sua madre... (irritato) E poi, che? Io non devo darvi spiegazioni.

Rosa si avvicina al sofà col vassoio.

ROSA: Non c'è bisogno di spiegazioni. La ragazza m'ha già detto tutto.
EMILIO: Ciò che non vi ha detto è che se ne andrà di qui, e anche presto!
ROSA: E' pronta. Ha il cappello in testa e attende che siate alzato per andarsene.
EMILIO: Andarsene? E dove andrà? Non conosce nessuno. Non sa niente. E' un pulcino. (Rosa fa segno ad Emilio di parlare piú piano. Emilio a voce bassa). Vado a telegrafare a suo padre, e aspettando la risposta, che non si muova di qui! (minaccioso, a Rosa) Ne siete responsabile.

(*Dissolvenza di chiusura*)

Sportello di ufficio postale a Marsiglia

(*Dissolvenza di apertura*)

P. P. — L'impiegata dell'ufficio postale rilegge a voce alta (con forte accento dialettale) un telegramma.

IMPIEGATA: « Ordino a Maddalena » (s'interrompe). Va bene « Maddalena »?
VOCE DI CELESTIN: Sí, Maddalena.
IMPIEGATA: « Ordino a Maddalena tornare a Brives immediatamente. Ho riportato... » (L'impiegata esita).

P. P. — Célestin davanti allo sportello.

CELESTIN: Ho riportato *grande successo* Marsiglia.

P. P. — L'impiegata continua a leggere.

IMPIEGATA: « Grande successo Marsiglia. *Tournée continua.* Partiamo Algeria. Firmato: Célestin ». (Alza gli occhi verso Célestin). Siete voi Célestin?

P. P. — Célestin compiaciuto, credendosi conosciuto.

CELESTIN: Si, sono io Célestin.
VOCE DELL'IMPIEGATA: Ah! potete dire di scrivere male!

(*Dissolvenza di chiusura*)

Studio Emilio - Notte

(*Dissolvenza di apertura*)

P. P. — Maddalena legge un telegramma, seduta su una sedia. Intorno, le sue valigie e il cappotto.

MADDALENA: Non tornerò a Brives.
EMILIO: Avete inteso gli ordini di vostro padre.
MADDALENA: Ho inteso.
EMILIO (solenne): A suo nome, vi ordino di partire.
MADDALENA (alzandosi): Me ne andrò di qui, ma resterò a Parigi.
EMILIO: Che cosa farete a Parigi?
MADDALENA (si alza e si allontana da Emilio. Si accosta al muro. Senza guardare Emilio). Voglio fare l'attrice.

P. P. — Emilio vicino a un muro coperto di fotografie di attrici.

EMILIO: Attrice! E chi vi dice che voi potete diventare una attrice? E anche quando fosse, non è un mestiere adatto per... per una fanciulla che... (Non trova le parole).

P. M. — Maddalena accanto a un mobile dove si trova un ritratto.

MADDALENA: La mamma era un'attrice.

P. M. — Emilio.

EMILIO (preso alla sprovvista): Sí è vero! (Esplodendo). Risultato: ha sposato vostro padre. (Rendendosi conto di avere esagerato). Non volevo dirlo. Vi chiedo scusa.

P. M. — Maddalena guarda la fotografia. Emilio, dietro di lei, si avvicina.

MADDALENA: Che parte faceva con questo vestito?
EMILIO: Una commedia. Non ricordo il titolo.
MADDALENA: Voi l'avete vista recitare?
EMILIO: Recitavo con lei. Ero attore in quel tempo.
MADDALENA: Molto tempo fa?
EMILIO: Prima del suo matrimonio.
MADDALENA: Sono stata allevata lontano da Parigi. Mamma veniva a trovarmi. Mi sembrava la piú bella di tutte le donne. Mi sbagliavo?
EMILIO: No. Affatto. (E' commosso. La guarda di sfuggita).
MADDALENA (sorprendendo il suo sguardo): Se vivesse ancora, credete che mi ordinerebbe di tornare in provincia?
EMILIO: Non lo so.
MADDALENA: Voi la conoscevate. Era buona... Non voleva che io fossi infelice.
EMILIO: No certo. Ma vi darebbe dei buoni consigli.
MADDALENA: Se mi avesse dato degli ordini, avrei obbedito — ma a lei sola (se ne va).

M. C. T. — Maddalena si dirige verso la poltrona, prende il cappello e il cappotto.

EMILIO: Bene. Lasciamo stare gli ordini. Ma dei consigli posso darvene. Ne avete bisogno. (Maddalena prende la valigia). Lasciate qui la vostra valigia. (Maddalena posa la valigia e si dirige verso la porta). Non vi ho detto di partire. Ascoltatemi. Voi non sapete che cosa sia Parigi. Ignorate i pericoli che vi aspettano ad ogni angolo di strada.
MADDALENA: Quali pericoli? (vicino alla porta).

P. P. — Emilio.

EMILIO (imbarazzato): Vostra madre avrebbe potuto rispondere a questa domanda. Non sta a me spiegarvelo.

C. T. — Maddalena esce. Emilio le corre dietro.

EMILIO: Andiamo! Venite dalla provincia e non sapete nulla della vita. Non conoscete gli uomini...

Marciapiedi Caffè - Notte

P. M. — Un violinista ambulante suona un'aria molto sentimentale davanti ai clienti di un caffè seduti all'aperto.

P. M. — Fra i clienti, Emilio e Maddalena seduti a un tavolino.

EMILIO: Non li credete mai.
MADDALENA: (Presta piú attenzione alla musica e allo spettacolo del viale che al sermone di Emilio). Chi?
EMILIO: Gli uomini. Io li conosco. Vedono una ragazza innocente, si fanno avanti verso di lei, le dicono: « Siete meravigliosa, siete la sola, l'unica... »...
EMILIO (s'interrompe. Poi): Non c'è niente da ridere. (Ha perso il filo del suo pensiero). Che cosa dicevo?
MADDALENA: Voi siete la sola, l'unica...
EMILIO: Si. E non pensano una parola. Ciò che vogliono è... (s'interrompe).
MADDALENA: Che cosa vogliono?
EMILIO (scoraggiato): Oh! (sfoga la sua irritazione verso il violinista che suona davanti al tavolino): Puoi smettere, con la tua musica. Sai che non mi piace.

P. M. — Il violinista non smette di suonare.

VIOLINISTA (confidenzialmente): Non posso. Non ho ancora fatto la questua, qui.

P. M. — Emilio e Maddalena.

EMILIO (al violinista): Tieni, prendi questi e lasciami in pace, march! (Si fruga in tasca, trova del danaro, lo dà al violinista). Via! (Riprendendo la conversazione): Si, a Parigi, quando una ragazza carina esce sola, in qualunque posto, in tram, al caffé... (Maddalena sorride. Emilio se ne accorge e s'interrompe ancora) Ma insomma, perché sorridete?
MADDALENA: Allora, secondo voi, sono carina?
EMILIO: Ma no! (riprendendosi) Non ho detto questo!
MADDALENA (desolata): Mi trovate brutta, non è cosí?
EMILIO (fuori di sé): E' un'altra cosa... Vi sto spiegando... (E' interrotto dalla voce gioviale di un passante).
VOCE DI UN PASSANTE: Buonasera, Clément.
EMILIO alza gli occhi.

P. M. — Emilio, Maddalena, e il passante (Léon).

EMILIO: Buonasera, Léon.
LEON (guarda Maddalena ed Emilio, e sorride): Non disturbo mica? Permettete che mi sieda? (salutando) Signorina... (Siede. Guarda alternativamente Maddalena ed Emilio, poi strizza l'occhio a quest'ultimo, e sorridendo): Questo vecchio Clément! (A Emilio) Complimenti! E' giovane!

P. P. — Maddalena ed Emilio, che è molto seccato.

EMILIO: E' giovane, evidentemente. E' una ragazza! La signorina è la figlia del nostro amico Célestin.

P. P. — Léon che ride forte.

LEON: Ah ah! Il vecchio Célestin! E fa del teatro come il papà?
VOCE D'EMILIO: No, non ancora.
LEON: Che aspettate? Io cerco una donnina per la mia rivista. Perché non venite a trovarmi domani? (strizza l'occhio).

P. M. — Tutti e tre. Emilio si alza.

EMILIO (a Léon): Buonasera.
LEON: Ve ne andate già?
EMILIO: La signorina va a letto presto.
LEON (ridendo di nuovo): Ah! Vecchio Clément! Complimenti!
EMILIO (alzando il tono): Deve coricarsi presto perché domani lavora... (trascinando Maddalena, se ne va).

Studio Emilio - Notte

P. M. — Rosa esce dalla camera di Emilio portando con sé abiti maschili e un cappello a cilindro. Avanza nello studio e raggiunge Emilio. Emilio, con due paia di scarpe in mano, sembra impacciato vicino al divano trasformato in letto. Si sente la musica di un piano e rumori di festa.

ROSA: Vado a sistemare i vostri abiti nell'armadio del corridoio.
EMILIO: Va benissimo, non ha importanza... E' per qualche giorno...
ROSA (mostrando il divano): Potrete dormire qui stanotte?
EMLIIO: Ma si, ma si, ci dormirò... Se finirà quello strazio di musica.

Camera di Maddalena - Notte

P. M. — La finestra di Maddalena è aperta e si vede Maddalena, vicina alla finestra, che sta sistemando le sue cose. In fondo, nella corte, una finestra illuminata.

Una finestra nella corte - Notte

P. M. — La finestra di fronte. Dei giovanotti si divertono. In fondo, un pianoforte. Uno dei due vede Maddalena, chiama un amico. Si avvicinano alla finestra e tentano di attrarre l'attenzione di Maddalena, tirandole baci.

Esterno finestra Maddalena - Notte

P. M. — Maddalena, che è vicina alla finestra, guarda nella direzione dei giovani. Gira gli occhi, poi guarda di nuovo. Emilio appare dietro di lei. Vede...

P. M. — ... i giovani che continuano dalla finestra in faccia la loro gesticolazione. Un terzo si unisce ad essi.

P. M. — Emilio scanza bruscamente Maddalena dalla finestra e si mostra.

EMILIO (ai giovani): Non vi incomodate! Venite qui! (minaccioso). Vi ricevo io! (A Maddalena): Non potreste chiudere la finestra?

Chiude la finestra e tira le tendine.

(*Dissolvenza di chiusura*)

Esterno stabilimento - Giorno

(*Dissolvenza di apertura*)

P. M. — L'insegna con l'iscrizione « Atelier du Cinématographe Fortuna ». Due operai che abbiamo già visto riparano l'insegna.

L'UOMO N. 1: Buongiorno, signor Emilio.
VOCE D'EMILIO: Buongiorno, buongiorno...
UOMO N. 1: Sempre giovane, signor Emilio!
UOMO N. 2: Complimenti, signor Emilio.

P. M. — Emilio e Maddalena nella corte dello stabilimento. Emilio si volta, scontento, verso i due uomini.

EMILIO: Vi prego di tenerveli per voi. E venite subito da me. Debbo parlarvi. (Se ne va, con dignità, seguito da Maddalena).

P. M. — Emilio e Maddalena avanzano verso l'ingresso del corridoio dei camerini. Un impiegato fuma una sigaretta. Esso grida ad un altro (che non si vede):

UOMO N. 3: Oh oh! Attenzione! Il padrone ne ha trovata una nuova. (Emilio e Maddalena gli passano accanto). Allora, signor Emilio, è primavera?
EMILIO: Non ti ho chiesto che tempo fa. (Passa, seguito da Maddalena).

Corridoio dei camerini

P. M. — Emilio e Maddalena incontrano un altro impiegato che si lascia scappare un fischio di ammirazione guardando Maddalena. Emilio passa lanciandogli uno sguardo furioso.

P. M. — Controcampo del precedente.
Emilio e Maddalena arrivano davanti alla porta di un camerino. A questo punto passa Le Frisé con la capra.

EMILIO (a Le Frisé): E voi, che avete da dire?
LE FRISE': Io? Niente!
EMILIO: Fate bene! Se dite una parola vi metto alla porta. (Le Frisé è stupefatto. Emilio fa entrare Maddalena nel camerino, di cui chiude la porta. Voltato verso la corte, chiama): Tutti in teatro!

Interno del teatro

C. T. — Una scena in costruzione. Gli operai smettono di lavorare ed ascoltano Emilio, che fa un piccolo discorso.

EMILIO: Allora, siamo intesi? E' una ragazza per bene, e conto sulla vostra lealtà.
VOCI: Si, padrone.

D'accordo.
Abbiamo capito, ecc.

P. P. — Emilio. Dietro di lui, Alfredo è visibilmente divertito. Il suo vicino, con un colpo, gli fa cenno di tacere. Emilio si volta. I due compagni si ricompongono.

EMILIO: E se vedete qualcuno che le gira intorno... gli farete capire che sarebbe meglio cambiare aria...
ALFREDO: A calci... di dietro...
EMILIO: Proprio cosí.

Corridoio dei camerini

P. M. — Maddalena, che si annoia nel camerino, socchiude la porta e guarda fuori. Uno degli operai (che senza dubbio è in ritardo per la riunione) passa e ritorna indietro vedendola.

UOMO: Desiderate qualche cosa, piccina?
MADDALENA: No, signore.
UOMO: Chiamatemi sempre, quando avete bisogno. (Le pizzica il mento e se ne va).

Interno del teatro

P. M.

EMILIO: In assenza della sua famiglia io mi considero come...
ALFREDO: Suo padre.
EMILIO: ...come responsabile dell'avvenire della ragazza. E voi dovete considerarvi come...
LE FRISE': ... suoi genitori...
EMILIO: ... responsabili al pari mio. Grazie.

La macchina indietreggia, mostrando tutto il gruppo, mentre Emilio se ne va.

VOCI: Intesi, padrone.
Faremo buona guardia.
Saremo seri.
Parola d'onore, ecc.

L'uomo n. 1, dal corridoio, arriva in mezzo al gruppo, tutto eccitato.

UOMO N. 1: Ragazzi miei, ho incontrato una piccina nel corridoio... Non vi dico altro!
ALFREDO: E le hai parlato?
UOMO N. 1: Le ho anche pizzicato il mento. (Gli altri si avvicinano e lo circondano) Stasera sarò occupato.
VOCI DIVERSE: Ah! Le hai pizzicato il mento? (Saltano sul malcapitato che non capisce) Noi siamo i responsabili del suo avvenire. Che nessuno le faccia la corte. Siamo i suoi genitori. (Lo scuotono per convincerlo della loro sincerità).

(*Dissolvenza di chiusura*)

Ufficio di posta algerino - Giorno

(*Dissolvenza di apertura*)

P. M. — Alcuni indigeni intorno a Célestin che, davanti allo sportello, parla all'impiegato.

CELESTIN: Se non sapete leggere, fate un altro mestiere. (Riprende il testo d'un telegramma appena redatto e legge) « Gravemente contrariato per disobbedienza Maddalena. Successo obbligami prolungare *tournée* ». (All'impiegato): Quanto costa la parola?

IMPIEGATO: Cinque centesimi.

CELESTIN (dopo riflessione): Cinque centesimi soltanto? Allora mettete: *Grande successo.*

(*Dissolvenza di chiusura*)

Interno teatro - Scena Casino Montecarlo

(*Dissolvenza di apertura*)

La scena in costruzione è finita. Rappresenta un'ala del Casino di Montecarlo.

P. M. — Un tavolo di *roulette.* Qualche comparsa intorno. Fra di essi, un uomo dai grandi baffi, e Maddalena vestita da donna di mondo. L'uomo (Alberto) getta sulla tavola un fascio di biglietti di banca.

C. T. — Si gira la scena. Emilio dà alcune indicazioni ad Alberto. Alberto finge la disperazione. Ha perduto. Si pone di fronte alla macchina da presa.

P. M. — Maddalena finge lo spavento e Alberto la disperazione. Alberto estrae una rivoltella dalla tasca.

C. T. — Alberto si suicida. Maddalena si getta sul suo corpo.

EMILIO: Alt! Brava Maddalena! Si direbbe che non hai fatto altro in vita tua!

In fondo, Maddalena e Alberto si rialzano.

P. M. — Maddalena e Alberto, che si spolvera.

ALBERTO: E' la prima volta che girate, signorina?

MADDALENA (allontanandosi, seguita da Alberto): Sí signore.

ALBERTO: Avete tutte le qualità per riuscire. Parlo delle qualità fisiche. (La prende per le braccia) E se posso darvi qualche consiglio...

Due uomini seguono Alberto. Lo prendono ciascuno per un braccio e gli fanno fare una giravolta.

I DUE COMPAGNI: Di qua, di qua...

Interno del teatro

La scena rappresenta una spiaggia. Mare dipinto. Scogli artificiali.

P. M. — Maddalena e altre due attrici in costume da bagno 1906 corrono sulla scena e si siedono sugli scogli. Si sente la voce di Emilio.

VOCE DI EMILIO: Entrate, correte. Divertitevi. Maddalena, apri il paniere dei granchi. Ridete. La vita è bella.

P. M. — Emilio e Gustavo vicini alla macchina da presa. Sono appena fuori dal teatro, protetti dagli ombrelli. Dietro di essi, la corte dove cade una pioggia torrenziale.

EMILIO (continuando a far provare la scena): Che bella giornata! Il sole brilla...

GUSTAVO (disgustato, a Emilio): Non vi affaticate. Impossibile girare. E' troppo scuro!

EMILIO: Ah! *Bon sang de bon sang!* Riposo. (Entra nel teatro).

Angolo del teatro

P. M. — Duperrier avanza verso Emilio.

DUPERRIER: Allora, caro Clément. Sono felice che questo piccolo malinteso si sia chiarito. (Sorridendo) Mi piace, questa scena. Le ragazze sono affascinanti. (Si allontana. Emilio lo segue cogli occhi).

P. M. — Maddalena accanto a una scena dipinta al cui lato sono due sedie. Maddalena si siede. Duperrier passa.

DUPERRIER: L'aria del mare non vi stanca, signorina?

MADDALENA: No. Perché?

DUPERRIER: Scherzavo... Questa spiaggia... Queste rocce... Non manca che il sole. Non temete i colpi di sole?

MADDALENA: No, signore.

DUPERRIER: Non c'è da fidarsi (va per sedersi accanto a Maddalena). Su una pelle bianca come la vostra, una pelle cosí fina...

Nel momento in cui tocca il braccio di Maddalena, la sedia su cui sta per sedersi sparisce. Duperrier cade. Alfredo, nascosto dietro la scena dipinta lo afferra a tempo e lo posa per terra.

ALFREDO: Vi chiedo scusa. Non avevo visto che volevate sedervi...

Interno del teatro

Scena: una via dipinta sulla tela.

C. T. — Al disopra della scena due uomini gettano neve artificiale. La macchina panoramica dall'alto in basso mostrando una via dipinta dove nevica. Maddalena è sola nella via. Un attore, vestito da *apache,* si lancia su di lei e le toglie la borsetta.

VOCE DI EMILIO (che dirige la scena): Avanti, giú la neve! Piú forte! Maddalena, a te! Sei sola per la strada. Hai paura. Che cos'è questo rumore? Avanti, *apache,* a te. Maddalena, difenditi. *Apache,* alza il coltello! T'ha preso il denaro. (L'*apache* scappa. Maddalena resta sola) Non sai piú che fare. E' notte. Il vento soffia.

P. M. — Emilio e Gustavo accanto alla macchina da presa. Dietro di essi, porta aperta e sole sfavillante. Emilio, in camicia, si sventola.

EMILIO: E tu sei sola, sola... Fa freddo... Fa cosí freddo... Va bene! Là, fermati! (Emilio si getta sulla sedia. Voltato verso Gustavo, si asciuga la fronte). Ah! Fa troppo caldo. Non si può lavorare.

P. M. — All'estremità della scena, Maddalena si riposa. Il sedicente *apache* le viene dietro.

APACHE: Spero di non avervi fatto male.

MADDALENA: Oh! No, signore.

APACHE: Signore? Ma io non sono signore per le donne. E' molto tempo che siete in arte?

MADDALENA: Già tre settimane.

APACHE: Oh! Siete nuova... Ditemi...

Un braccio esce di dietro la scena e afferra l'*apache* per il colletto. L'*apache,* tirato dietro, sparisce. Gran rumore. La macchina panoramica lateralmente. All'altro lato della scena si vedono due uomini che portano via l'*apache,* mentre un altro si volta verso Emilio.

TERZO UOMO: Non vi inquietate, padrone. Aveva finito la scena.

Esterno corte, visto dalla finestra di un camerino - Giorno

C. T. — Fine del giorno. Comparse semivestite passano ridendo. Sono giovanotti e ragazze. Una coppia in abito da passeggio si incontra, si abbraccia e parte a braccetto. Maddalena, di spalle, guarda dalla finestra. E' in sottana da passeggio e in corsetto. Sembra triste e siede davanti al tavolo di trucco, pensosa. Dalla finestra, si vede Emilio che passa. Torna sui suoi passi, getta uno sguardo all'interno della stanza e fuori, sente una parola, chiude la finestra.

Interno Caffè concerto - Notte

P. P. — Maddalena, di faccia, accostata col gomito alla sbarra della corsia. Sembra in sogno. Si sente, dalla scena, una canzone. Accanto a Maddalena Emilio guarda, come sorvegliando la ragazza.

C. T. — Emilio e Maddalena. In fondo, sulla scena, un cantante.

P. P. — Maddalena è ad uguale distanza fra Emilio e un giovane coi baffi da conquistatore. Tutti e tre osservano la scena, poi il giovane guarda Maddalena. Emilio sorprende lo sguardo del giovane. Quando Emilio guarda di nuovo la scena, il giovane si accosta alla balaustrata in modo che la sua spalla tocca quella di Maddalena. Emilio, passando il suo braccio dietro le spalle di Maddalena, lo allontana con un gesto. Il giovane cambia posizione e si appoggia sull'altro angolo, allontanandosi da Maddalena. Emilio s'accorge di avere la propria mano sulla spalla di Maddalena, che non ha tolto.

C.T. — Gli stessi. In fondo, la scena, dove una canzonettista ha preso il posto di un cantante.

P. M. — Emilio e Maddalena non hanno cambiato posto. Maddalena sembra affascinata dalla canzone. Emilio ritira la mano dalla spalla di Maddalena e si stacca da lei. Il giovane si avvicina a Maddalena. Maddalena, istintivamente, si sposta e viene a porsi di nuovo contro Emilio che, perso nei suoi pensieri, non ha visto l'incidente. Macchinalmente, pone di nuovo la mano sulla spalla di Maddalena, poi se ne accorge. Guarda Maddalena, che è intenerita dalla canzone.

Studio Emilio - Notte

P. P. — La mano di Maddalena suona al piano la melodia precedentemente ascoltata.

C. T. — Emilio seduto in poltrona. Maddalena, al piano, continua

distrattamente a suonare. Cessa di suonare e si dirige verso la propria camera, di cui apre la porta.

EMILIO: Buonasera.
MADDALENA entra nella camera senza rispondere.

Camera di Maddalena

P. M. — La camera è oscura. Maddalena entra e, senza darsi la pena di rianimare la fiammella del lumino, si siede sul letto. Nella penombra, non si vede che la sua *silhouette*.

VOCE D'EMILIO: Maddalena! (Maddalena non risponde) Maddalena!

Attraverso la porta, che si apre, un raggio di luce si posa sul letto.
P. P. — Nella porta, la *silhouette* di Emilio.

EMILIO: Che cos'hai? Perché non mi rispondi?

P. P. — Maddalena seduta sul letto: è sempre nell'ombra. La porta si apre di piú, e il raggio di luce rischiara il suo volto. Gli occhi di Maddalena sono pieni di lacrime. Maddalena abbassa la testa.
P. M. — Emilio e Maddalena.

EMILIO: Sei malata?
MADDALENA: No.
EMILIO: Hai ricevuto una cattiva notizia?
MADDALENA: No.

Emilio avanza verso Maddalena e siede accanto a lei.
P. P. — Emilio e Maddalena seduti accanto sul letto.

EMILIO: Su, parla, dí qualche cosa, non preoccuparmi piú a lungo.

Maddalena ricomincia a piangere. Emilio passa il braccio sulla spalla di Maddalena. Essa si appoggia contro Emilio.

MADDALENA: Nessuno mi ama.
EMILIO: Nessuno ti ama? Perché dici cosí?
MADDALENA: Non so... nessuno si interessa a me.
EMILIO: Io non mi interesso a te?
MADDALENA: Non piaccio a nessuno.
EMILIO: Che ne sai? Può darsi che quelli a cui tu piaci... non te lo dicono...
MADDALENA (singhiozzando): Non sono carina...
EMILIO: Non sei carina? Ma sei meravigliosa, mia cara! (Maddalena scuote la testa). Ascoltami. Ho conosciuto molte ragazze, ne vedo ancora ogni giorno. Non ce n'è una che ti somigli.
MADDALENA: Lo dite per consolarmi.
EMILIO: Lo dico perché lo penso (tiene Maddalena fra le braccia. Commosso. Improvvisamente, si rende conto dell'equivoco del suo atteggiamento. Si raddrizza e, dolcemente, si stacca da Maddalena). Devi dormire. Lavorerai domattina. Non voglio che tu abbia gli occhi rossi. (Maddalena annuisce con la testa. Si alza).

P. M. — Emilio va verso la porta. Al momento d'uscire si volta.

EMILIO: Buonasera, Maddalena.
MADDALENA: Buonasera, signore.
EMILIO: Signore?
MADDALENA: Vi ho sempre chiamato signore...
EMILIO: E' vero... Ma, tutt'a un tratto, mi sembra strano...

MADDALENA: Come volete che vi chiami?
EMILIO: Non so, non ci ho pensato... Ma bisogna trovarmi un nome. (Esce e chiude la porta).

(*Dissolvenza di chiusura*)

Interno teatro - Giorno

(*Dissolvenza di apertura*)

C. T. — Alcuni operai di Emilio lavorano alla costruzione di una scena il cui fondale è una prospettiva dipinta. Fra gli operai, Emilio, visibilmente distratto. Un operaio, da una scala, lo interpella.

UOMO N. 1: Padrone! (Emilio non sente).

P. P. — Emilio sognante.

VOCE DELL'UOMO N. 1: Padrone! (Emilio guarda distrattamente). Si lavora stasera?
EMILIO: Stasera? (Non pensa a quel che dice) Si, naturalmente! (Riprendendosi) No, non posso stasera. Sono occupato.

C. T. — Emilio si alza.
EMILIO: D'altronde, ho lavorato abbastanza, oggi. Me ne vado.

Parte verso il corridoio. Gli altri lo guardano partire.

Corridoio camerini

C. T. — Emilio, venendo dal teatro, si dirige verso la porta del camerino di Maddalena. Si sente la voce di Maddalena che canterella la canzone della vigilia. Emilio si arresta e ascolta.

VOCE DEL CONTABILE: Signor Clément? (Emilio si volta).

P. M. — Contabile ed Emilio. Il contabile ha con sé un fascio di carte.

CONTABILE: Potrei parlarvi un istante? A proposito di... (mostra le carte).
EMILIO: E' importante?
CONTABILE: Si.
EMILIO: Bene, allora ci vedremo domani.

Si apre la porta del camerino. Appare Maddalena. Il contabile se ne va.

C. T. — Emilio e Maddalena. Avanzano nel corridoio.

EMILIO: Mi aspettavi...
MADDALENA: Si, ma posso attendervi ancora.
EMILIO (sorridendo): Alla tua età non si può attendere. La giovinezza non dura sempre...

P. M. — Le Frisé e Alfredo lo guardano passare.

LE FRISE': Che cosa ne pensi?
ALFREDO: Di che?
LE FRISE': Di quel che succede al padrone.
ALFREDO: Ti riguarda quel che succede al padrone?
LE FRISE': No.
ALFREDO: Non riguarda neanche me. (Ricomincia a lavorare) Ma penso come te.

Esterno via di Parigi - Giorno

P. M. — Emilio e Maddalena in carrozza scoperta.

MADDALENA (con gli occhi verso il cielo): Parigi è sempre piú bella.
EMILIO: Ti piaceva tanto ed eccoti qua.
MADDALENA: Grazie a voi.
EMILIO: Volevi fare l'attrice? Sei sulla buona strada.
MADDALENA: Grazie a voi.
EMILIO: Cosa ti manca ancora?
MADDALENA (sospirando): Niente...
EMILIO: Si. Qualcuno che ti ami, vero? (Maddalena colpisce leggermente la mano di Emilio, come per chiedergli di non parlare piú dell'incidente della vigilia. Emilio afferra la mano). Ma troveremo anche questo.

Esterno - Marciapiedi Caffè - Giorno

P. M. — Il violinista ambulante sul punto di suonare. Dietro, alcuni passanti.
P. M. — Emilio e Maddalena a un tavolo sulla terrazza.

EMILIO: Vedi tutti questi uomini che passano? Se te ne piace uno gli domanderò: « Volete sposare la signorina Maddalena Célestin? ». (Maddalena ride). Vuoi quello alto con le lenti? (Imita i passanti descrivendoli). O il grasso, cosí imponente? O il giovanetto, vedi, col colletto alto?
MADDALENA (ridendo): Perché vi burlate di me?
EMILIO: Se tu dovessi scegliere, sposeresti un uomo... molto ricco?
MADDALENA: Non ci ho mai pensato.
EMILIO: Molto bello?
MADDALENA: Un uomo non ha bisogno d'essere bello...
EMILIO: Molto giovane?
MADDALENA: L'età non ha importanza.

Emilio resta come sognante. Il cameriere passa dietro di lui.

EMILIO (al cameriere): Dammi un altro Vermuth. (Finisce il bicchiere che ha davanti. Restano entrambi silenziosi. Si continua a sentire la musica di violino). Riconosci quest'aria?
MADDALENA: Si.
EMILIO: E' quella che abbiamo udita la prima volta che siamo venuti qui.
MADDALENA: Non l'ho dimenticata.

Ascoltano. Emilio è rapito.

P. M. — Il musicista si avvicina. Riconosce Emilio e smette di suonare.

MUSICISTA: Vi chiedo scusa. Vado a suonare piú lontano. So che voi non amate la musica.

P. M. — Emilio.

EMILIO: Chi ti ha chiesto di andartene? Continua, continua!

Si sente di nuovo il violino. Emilio posa il braccio sullo schienale della sedia di Maddalena e felice si lascia cullare dalla melodia.

Interno studio Emilio - Notte

C. T. — Lo studio è vuoto, ma si sente la voce di Emilio canterellare il seguito della melodia suonata precedentemente dal violino. Emilio appare camminando, gaio e ringiovanito.

Camera di Maddalena

P. M. — Maddalena nella sua camera si è tolto il cappello. Si toglie il mantello. Si sente attraverso la porta la voce di Emilio che canterella la canzone.

P. M. — Emilio va verso lo studio. Si avvicina a uno specchio. Si guarda. Un po' inquieto, guarda i capelli, le rughe... Liscia i capelli, si raddrizza, erge il corpo, si sforza di apparire piú giovane possibile, poi riprende a camminare.
Arriva alla camera di Maddalena quando la ragazza passa la testa attraverso lo spiraglio della porta.

EMILIO: Buonasera, Maddalena.
MADDALENA: Buonasera...
EMILIO: Mi chiami ancora signore?
MADDALENA: No.
EMILIO: Allora ti vuoi decidere a chiamarmi col mio nome?
MADDALENA: Bisogna che mi abitui. Mi sembra strano chiamarvi...
EMILIO: « Emilio »? Non è un gran bel nome. Ma non ne ho altri.
MADDALENA: Mi proverò (chiude la porta).
EMILIO: Buonanotte, Maddalena.
VOCE DI MADDALENA: Buona notte. Emilio...

Emilio sorride. Si allontana dalla porta, sorridendo. Arriva davanti allo specchio e vede la propria immagine.

Si raddrizza, erge il busto e sforzandosi di apparire giovane, esce verso un'altra porta.

(*Dissolvenza di chiusura*)

Interno teatro - Giorno

(*Dissolvenza di apertura*)

P. M. — Emilio, in vestito chiaro, l'andatura giovanile, entra attraverso la porta del palazzo di una scena in costruzione, canterellando l'aria udita precedentemente. Il contabile lo segue, portando delle carte.

C. T. — La scena in costruzione. Gli stessi operai lavorano.

UOMO N. 1: Padrone, non so come faremo ad esser pronti per domani.
EMILIO (assai allegro): Saremo pronti.
ALFREDO: Son già le cinque.
EMILIO: Ebbene! Lavoreremo tutta la notte, se serve. Resterò con voi, ragazzi. Andrà tutto bene. (Parte allegramente).

P. M. — Le Frisé e Paulo.

LE FRISE' (guardando partire Emilio): Gli è riuscito.
PAULO: Che?
LE FRISE': Niente.
PAULO: Si, gli è riuscito.

Corridoio camerini

P. M. — Emilio socchiude la porta di Maddalena. Il contabile si ferma dietro di lui.

EMILIO: Allora, queste prove?
MADDALENA (sporgendosi fuori della soglia): Non vanno.
SARTA: Bisogna rifare tutta la cima del busto.
EMILIO: Rifate, rifate! Tutto andrà bene! (Se ne va, seguito dal contabile).

P. M. — Nel corridoio, il contabile riesce a fermarlo.

CONTABILE: Allora, signor Emilio?
EMILIO: Ho detto: una gratificazione a tutto il personale.
CONTABILE: Noi dobbiamo loro già mezzo mese di salario.
EMILIO: Ebbene, dovremo loro un mese intero (esce).

P. M. — Alla porta del suo ufficio, Alfredo lo ferma.

ALFREDO: Padrone, una seccatura.
EMILIO: Non voglio seccature.
ALFREDO: Dufresne, che doveva fare la parte dell'esploratore, è malato e non potrà venire domani.
EMILIO: Ne troveremo un altro.
ALFREDO: Ne ho trovato un altro, ma volevo mostrarvelo. E' qua. (Mostra l'ufficio. Emilio entra).

Interno ufficio Emilio

P. M. — Emilio, entrando, vede Giacomo vestito in uniforme.

EMILIO: Giacomo!
GIACOMO: Buongiorno padrone.
EMILIO: Credevo che tu non tornassi piú.
GIACOMO: Volevo divenire generale. Ma ho cambiato idea... Allora, lavoro domani?
ALFREDO (che è entrato): Farai bene a provare il costume. (Giacomo prende il costume posto sopra una sedia. Si toglie il suo). Sbrigati. Se questo non va, bisogna trovarne un altro prima che i negozi chiudano (esce).

Corridoio camerini

P. M. — Alfredo esce dall'ufficio di Emilio al momento in cui Maddalena esce dal suo camerino. Si ferma davanti all'ufficio.

ALFREDO (a Maddalena): Vi consiglio di bussare prima di entrare.

P. M. — Emilio e Giacomo semisvestito, seduto vicino alla porta. Maddalena passa la mano dalla porta socchiusa.

EMILIO: Chi è là?
VOCE DI MADDALENA (dietro la porta): Sono io.
EMILIO: Non entrare. C'è un uomo che si spoglia. Puoi dirgli buongiorno, ma senza guardarlo.
VOCE DI MADDALENA: Buongiorno, signore.

P. P. — La mano di Giacomo tocca la mano di Maddalena. Essi non si vedono.

VOCE DI GIACOMO: Buongiorno signora o signorina.

P. M. — Emilio e Giacomo.

EMILIO: No, non signora. Signorina. Una bella signorina. (Esce).

Corridoio camerini

P. M. — Emilio esce e fa qualche passo con Maddalena.

EMILIO: La scena non è pronta. Bisogna che io resti qui stasera.
MADDALENA: Non volete che vi attenda?
EMILIO: No, non finiremo prima di mezzanotte. Cenerai senza di me. Non ti annoia?
MADDALENA: Un poco...
EMILIO (incantato): Questa è una buona parola. Grazie... (rientra in ufficio).

Ufficio Emilio

P. M. — Giacomo continua a provarsi il costume. Emilio entra.

VOCE DI MADDALENA: Arrivederci.
EMILIO: Arriederci.
GIACOMO: Il costume va molto bene (si veste).
EMILIO: Allora, dimmi, e gli amori?
GIACOMO: Niente!
EMILIO: Cosa?
GIACOMO: Non ho avuto occasioni. Sono stato tre settimane all'Ospedale.
EMILIO: E le infermiere?
GIACOMO: Religiose.
EMILIO: E' cosí che approfitti delle mie lezioni?
GIACOMO: Alla prima uscita ho provato. Tutto è andato bene fino al momento in cui ho saputo che la ragazza si sposava l'indomani. Ho una bella fortuna!
EMILIO: E allora?
GIACOMO: Allora..... che potevo dire?
EMILIO: Che ignorante! (recita la scena che Giacomo avrebbe dovuto recitare). Arrivo a tempo. Non è un miracolo che ci siamo incontrati, stasera? Voi vi sposavate senza felicità, senza amore... non protestate, senza amore, lo indovino! Senza quell'amore che si incontra una volta sola. Non aspettate. Approfittate della vostra gioventú effimera, e come dice il poeta Ronsard « cogliete fin da oggi le rose della vita » eccetera eccetera. E dicevi una cosa qualunque.
GIACOMO: Non ci avevo pensato. Ma prenderò la rivincita. Sono a Parigi, ora.
EMILIO: Ed in uniforme.
GIACOMO: Non per molto. Domattina sarò in borghese.
EMILIO (mostrando il costume che Giacomo ha lasciato): Domattina sarai in costume.
GIACOMO: Pronto alle otto. A domani, padrone.

Esterno dello stabilimento - Via

C. T. — Giacomo fa un segno di addio nella direzione dello stabilimento e parte. Una giovane donna gli passa vicino. Giacomo si arresta, si volta. Esita. Espressione: « No, si può trovar meglio ». Se ne va.

Via

C. T. — Un'altra giovane donna incrocia Giacomo. Si volta. Questa volta, è piú interessante. Segue la ragazza, che raggiunge un gruppo di persone che salgono in un omnibus fermo.
P. M. — La ragazza che Giacomo ha notato sale per ultima. Giacomo la segue.

Imperiale omnibus

P. M. — La ragazza arriva sull'imperiale e si siede fra due viaggiatori. Giacomo, confuso, cerca un altro posto. L'omnibus si mette in cammino. Giacomo va a sedersi accanto ad un'altra ragazza.

P. M. — E' Maddalena. Giacomo la guarda, la paragona alla prima. Decisameinte, Maddalena è meglio. Esita, guarda ancora, tenta di ricordare le lezioni di Emilio, poi si decide a parlare.

GIACOMO: Scusi, signorina, è la direzione di Montesauris?
MADDALENA: Non credo, signore.
GIACOMO: Non fa niente. Non vado al parco Montsauris. Volevo soltanto séntire la vostra voce. Non vi ricordate di me?
MADDALENA (dopo uno sguardo verso Giacomo): No, signore, non credo. (Maddalena volta la testa).
GIACOMO: Non temete. Non sono uno di quei giovanotti che rivolgono la parola alle donne che non conoscono.

P. M. — Il fattorino si avvicina.

FATTORINO: Signori, biglietti.
GIACOMO (a Maddalena): Dove andate?
MADDALENA: Boulevard Montmartre.
GIACOMO (al fattorino): Due Boulevard Montmartre.
MADDALENA: Signore, vi prego.
GIACOMO: Tacete, crederebbero che non ci conosciamo.

Il fattorino dà i biglietti e passa oltre.

MADDALENA: Ma... dove mi avete vista?
GIACOMO: Ci sono dei volti che non si possono dimenticare. Non protestate. Il vostro è uno di quelli. Non ve lo hanno detto?
MADDALENA: No, mai.
GIACOMO: Non protestate. (Esita, non ricorda piú, poi rapidamente). Non dite una di quelle parole che dicono le altre donne. Voi non somigliate alle altre donne.

Marciapiedi caffè - Giorno

P. P. — Il violinista ambulante sul punto di suonare un'aria molto sentimentale.

P. P. — Giacomo e Maddalena seduti a un tavolino.

GIACOMO: E quando sarò solo nel deserto dell'Africa, la sera, mi ricorderò di quest'ora squisita che una giovane sconosciuta ha voluto dare a un povero soldato.
MADDALENA: Lasciate Parigi domani?
GIACOMO: Domani mattina, e forse non ci ritornerò piú. Sotto le armi, non si sa mai.
MADDALENA: Vi auguro buona fortuna. Ora bisogna che me ne vada. (Si alza. Si alza anche Giacomo).
GIACOMO: Un istante. Il tempo di rispondere a una domanda. (Si risiede. Le prende la mano. Essa teme che il gesto sia visto dai vicini e si risiede).
MADDALENA: Vi ascolto.
GIACOMO: Perché non volevate venire in questo caffè? C'eravate già venuta, vero?
MADDALENA: Si.
GIACOMO: Con qualcuno?
MADDALENA: Si.
GIACOMO: Ah! (Pausa). C'è qualcuno nella vostra vita? Voi l'amate.

MADDALENA (vivamente): No. (Si riprende). Ho dell'affetto per lui.
GIACOMO: Si dice sempre cosí. E lui vi ama?
MADDALENA: Credo.
GIACOMO: E' meglio di me. (Essa lo guarda). Infine, voglio dire, è un bel ragazzo?...
MADDALENA: Oh! No!
GIACOMO: Giovane!
MADDALENA: Oh! No!
GIACOMO: Allora, è ricco?
MADDALENA: Oh! No!
GIACOMO: Come, né bello, né giovane, né ricco, ed ha l'audacia... Vuole sposarvi?
MADDALENA (si alza. Si alza anche Giacomo): Forse.

Giacomo riflette. La musica del violino continua a farsi sentire. Ascoltano entrambi. Subito, Giacomo si ricorda l'ultima lezione ricevuta. Giacomo si risiede. Anche Maddalena.

GIACOMO: Arrivò a tempo. Non è un miracolo che ci siamo incontrati questa sera? Stavate per sposarvi senza felicità, senza amore... non protestate, senza amore, lo indovino, perlomeno senza quell'amore che si incontra una volta sola. Non aspettate. Approfittate della vostra giovinezza effimera. « Cogliete fin da ora le rose della vita ». E' Ronsard che ha detto questo. Un poeta...

P. M. — Il violinista in piena effusione sentimentale.

Un ristorante-birreria - Notte

P. M. — Un'orchestra tzigana suona un'aria ancora piú sentimentale della precedente.
P. P. — Giacomo e Maddalena (di fronte) sul punto di cenare.

GIACOMO: Tutto ciò ve l'hanno già detto?
MADDALENA: No.
GIACOMO: Non vi hanno mai detto che siete carina?
MADDALENA: Me l'ha detto una volta.
GIACOMO: Chi? Il vecchio? (si riprende). Vi chiedo scusa. Il vostro... fidanzato?
MADDALENA: Non siamo fidanzati.
GIACOMO: Spero che non lo siate mai. I vecchi hanno avuto il loro tempo. Ora è il vostro turno. Se volete assolutamente sposarvi, prendete me.
MADDALENA (sorridendo): Voi partite domani.
GIACOMO: E' vero. L'esercito. L'Africa... Avevo dimenticato. Accanto a voi, dimentico tutto...

Moulin de la Galette

P. M. — L'orchestra del Moulin.
C. T. — L'orchestra e i ballerini. Giacomo e Maddalena ballano.

MADALENA: Che ore sono?
GIACOMO: Non dimenticate niente, voi! Io non sapevo piú che ci fosse un'ora, un domani, un avvenire, un passato...
MADDALENA: Vi ho detto che devo rientrare prima di mezzanotte!
GIACOMO: La sera comincia ora per noi. E anche la vita.

Una coppia urta Maddalena.

MADDALENA: Oh! (Giacomo la guarda). Non è nulla. Qualcuno ha camminato sul mio vestito.

GIACOMO (Parlando a qualcuno che non si vede): Quando non si sa ballare si resta a casa!
MADDALENA: Tacete!

P. P. — La coppia ripassa vicino. L'uomo è corpulento e in età matura. La donna è piú giovane.

DONNA (all'uomo): Non fare attenzione a questo ragazzino!

P. P. — Giacomo e Maddalena fermi.

GIACOMO (a Maddalena): Guardatelo! Potrebbe essere suo padre! Grazioso, no? (Si allontana ballando con Maddalena).
MADDALENA: E' tardi.
GIACOMO: Volete sapere l'ora? Signora!

P. M. — Giacomo, Maddalena e una fioraia.

GIACOMO: Domandatelo! Io non sono interessato alla questione.
MADDALENA (alla fioraia): Sapete l'ora?

P. P. — La fioraia, che porta un vassoio sul quale sono tre mazzolini.

FIORAIA: E' l'ora di andarvene a letto. Non ho piú niente da vendere.

P. P. — Giacomo e Maddalena.

MADDALENA: Vedete. Dice che è tardi.
GIACOMO: Affatto. Dice che vuole andare a dormire. E' diverso. Che ore sono?

Dietro le spalle di Maddalena Giacomo mostra nove dita alla fioraia.

P. P. — La fioraia comprende il cenno di Giacomo.

FIORAIA: Uno, due, tre, quattro... Sono le nove!

Alcune monete cadono nel vassoio della fioraia.

P. M. — Giacomo prende i fiori.

GIACOMO: Ora non avete piú nulla da vendere. Andate a letto. (Si volta verso Maddalena). Li conserverete almeno fino a domani. Sapete che ciascuno d'essi significa una parola. (Dandole un mazzolino) Pensate... (un altro) a... (il terzo) me.
MADDALENA: Grazie.
GIACOMO: Oh! Essi non dicono tutto ciò che penso, e si può dire molto in tre parole. Per esempio (mostrando ognuno dei mazzolini tenuti da Maddalena): Io... vi... (si stringe Maddalena e dice l'ultima parola all'orecchio della fanciulla. Si allontanano danzando).

Angolo di una via - Notte

C. T. — Un cantastorie e un violinista. Un cerchio di bighelloni intorno. Si canta. Lontano, sul marciapiede, passano Giacomo e Maddalena a braccetto. Si fermano a una porta.

P. M. — Giacomo e Maddalena.

GIACOMO: Mi sembra naturale che mi chiamate Giacomo. E a voi?
MADDALENA: Naturalissimo.
GIACOMO: Per me, non potete piú essere signora o signorina. No, siete...
MADDALENA: Maddalena.
GIACOMO: Avrei cercato tanto, e non avrei trovato nome piú grazioso. Oggi ci diamo del voi, domani ci diamo del tu. Supponiamo: « Stai bene? Mi ami? Hai dormito bene? ». Quel giorno non arriveremmo a credere che ci eravamo dati, come si dice, del voi... Non credi?... *Pardon.* Non ci credete?

(Maddalena risponde con un cenno della testa). Pare che in inglese non si dica né voi né tu. Deve mancargli qualcosa agli inglesi, no? (Altro cenno di consenso di Maddalena). E' talmente bello dire a qualcuna: « Siete graziosa » e un'ora piú tardi poter domandare: « Mi ami? ». (Altro cenno di consenso).

C. T. — Giacomo e Maddalena lontani.

In primo piano il cerchio dei bighelloni e il cantante, che sembra allontanarsi mentre si vede una casa, dal basso in alto, fino all'ultimo piano.

Una finestra vista dall'esterno - Notte

P. M. — La finestra è aperta e Maddalena si appoggia al davanzale. Dietro, Giacomo esce dall'oscurità. Dalla via si alza il canto udito nella scena precedente.

GIACOMO: Vedete, è come se avessi il Pantheon e la Torre Eiffel con me, e tutte le vie di Parigi, e le loro luci. (Passa il braccio sulla spalla di Maddalena). Avremmo potuto vivere degli anni senza incontrarci in queste vie. Un giorno sareste stata a l'Etoile ed io al Giardino delle Piante. Un altro giorno mi sarei trovato a Montrouge, e voi a Piazza Clichy. Avremmo potuto vivere vent'anni cosí. Avremmo potuto morire senza conoscerci (stringe Maddalena piú da vicino. L'orologio di una Chiesa lontana segna le ore). Invece, no; la sorte è stata gentile. Ci siamo incontrati questa sera.

MADDALENA: Mi avevate detto che ci eravamo già incontrati.

GIACOMO: Si, ve l'ho detto. Ma non era vero. Vi trovavo bella. Volevo parlarvi. Me ne volete?

MADDALENA: No. (Giacomo prende la testa di Maddalena e sta per baciarla. Maddalena, che ascolta il suono dell'orologio, allontana Giacomo). Dieci, undici, dodici... E' mezzanotte!

GIACOMO: Avete contato male!

MADDALENA: Ho contato ogni colpo!

GIACOMO: Ah, io non ho sentito niente!

MADDALENA: Mi avevate detto che non era tardi.

GIACOMO: Temevo di perdervi.

Maddalena lascia la finestra. Giacomo la trattiene con la mano.

P. M. — Durante questa scena, Maddalena va verso la porta, seguita da Giacomo.

MADDALENA: Non mi trattenete.

GIACOMO: Non vi trattengo, se mi promettete di tornare domani.

MADDALENA: Domani voi lasciate Parigi.

GIACOMO: No, resto.

MADDALENA: Voi me l'avete detto.

GIACOMO: Ho mentito.

MADDALENA: E l'esercito? L'Africa?

GIACOMO: L'ho detto per fermarvi un istante di piú.

MADDALENA: In qual momento non avete mentito, stasera?

GIACOMO: Voi lo sapete bene.

MADDALENA: Fermatevi. Voglio andarmene sola.

GIACOMO: Tornerete?

MADDALENA: Arrivederci.

GIACOMO: Tornerete. Domani sera ti aspetterò qui. (Sono giunti al pianerottolo. Maddalena scende la scala. Esita. Si ferma). Maddalena, non mentisco piú. E' la prima volta che ho passato una serata cosí bella. E voi?

MADDALENA: E' la prima volta. (Giacomo si avvicina e la bacia. Maddalena si stacca dolcemente e se ne va).

Via - La porta dove Giacomo e Maddalena si erano fermati - Notte

P. M. — La porta si apre ed esce Maddalena. Avanza verso la macchina da presa e si ferma sentendo...

VOCE DI GIACOMO: Maddalena.

Maddalena alza la testa verso la finestra.

P. P. — Giacomo alla finestra. Ha in mano i tre mazzolini. Li lancia uno dietro l'altro.

GIACOMO: Voi sapete che cosa significano.

P. P. — Due mazzolini sul marciapiede. Un terzo cade accanto ai primi. Maddalena si ferma accanto ai mazzolini e li raccoglie.

Interno studio Emilio - Notte

P. P. — I tre mazzolini sul caminetto.
P. P. — Emilio davanti al caminetto guarda i mazzolini. Ha il cappello in testa. E' appena rientrato. Un rumore di porta lo fa voltare.
C. T. — Emilio, di spalle. In fondo, Maddalena (senza cappello) entra con un vaso pieno d'acqua.

EMILIO: Non sei ancora andata a dormire?
MADDALENA: Ho cercato in tutta la casa un vaso da fiori. Non ho trovato che questo. Non è troppo bello.
EMILIO: Giacché ami i fiori, avresti potuto comprarne un gran mazzo.
MADDALENA: No, non amo che i mazzolini come questi. (Porta via i fiori).

C. T. — Maddalena si dirige verso la propria camera. Emilio resta accanto al tavolo.

MADDALENA: Permettete che li metta nella mia camera?
EMILIO: Naturalmente. Avrei dovuto pensarci prima.
MADDALENA: A che?

Bottega fioraia - Giorno

P. P. — Una fila di vasi su uno scaffale. Poi la fioraia che presenta una vaso ad Emilio. Sul tavolo dei fiori.

EMILIO (alla fioraia): Si, anche questo. (Mostra tre vasi e due mazzi di fiori). Mandate i vasi a casa. Anche quei fiori. (Prende un mazzolino incartato). Questi, li porto.

Corte dello stabilimento - Giorno

C. T. — Emilio, col mazzolino, si dirige verso il teatro, venendo dalla via. E' allegro. Canterella. Improvvisamente, nasconde il mazzolino dietro le spalle vedendo venire verso di lui un impiegato. Entra nel corridoio e incontra Giacomo, metà vestito in costume, che arriva correndo.

EMILIO: Buongiorno, piccolo!
GIACOMO: Buongiorno, padrone!
EMILIO: La vita è bella?
GIACOMO: La vita è bellissima.

Corridoio camerini

C. T. — Emilio entra nel suo ufficio mentre Giacomo corre verso la porta di un camerino canticchiando l'aria suonata dal violinista del caffè. Giacomo entra nel suo camerino. Appena entrato, la sarta arriva correndo, portando un velo. Apre la porta del camerino di Maddalena.

SARTA: Ecco il velo. Vi aspettano.

Interno camerino Maddalena

P. M. — Maddalena, in costume orientale, richiude la porta. Si mette il velo sul viso. Anche lei pare allegra. Canta la stessa aria e si annoda il velo davanti allo specchio.

Camerino di Giacomo

P. M. — Giacomo nel suo camerino (separato da quello di Maddalena da una porta murata). Si veste. Attraverso la porta, si sente la canzone cantata da Maddalena. Giacomo alza la testa, sorpreso. Canta anche lui mettendosi un costume bianco da coloniale.

Camerino di Maddalena

P. M. — Maddalena, sorpresa, alza la testa verso il finestrino. La voce di Giacomo si ferma. Maddalena continua a cantare.

Camerino di Giacomo

P. M. — Giacomo ascolta sorridendo. E' chiaro che non sa chi canta. Riprende la canzone.

Corridoio camerini

P. M. — Emilio esce dall'ufficio. Anche lui canta la stessa canzone. Passa davanti alla porta di Giacomo e si ferma davanti a quella di Maddalena. Le tre voci cantano insieme. A questo punto, Maddalena esce dal suo camerino cantando.

EMILIO: Quando si canta, tutto va bene.
MADDALENA (sorridendo): Tutto va bene.

Maddalena se ne va nel corridoio, mentre Emilio la guarda. Si sente la voce di Giacomo che continua a cantare. La porta si apre e Giacomo appare in costume.

P. M. — In fondo, Maddalena si allontana. Giacomo si avvicina ad Emilio.

GIACOMO: Padrone, sono innamorato.
EMILIO: Ancora?
GIACOMO: Questa volta ho avuto fortuna, una fortuna unica.

Escono nella direzione opposta a quella presa da Maddalena.

P. P. — I due uomini. Durante la conversazione che segue, arrivano in teatro, alla scena dove ci si appresenta a girare.

GIACOMO: Ieri sera, ho incontrato una piccola... Non saprei descriverla. Non comprendereste.

EMILIO: Non la descrivere. Hai fatto ancora l'imbecille?

GIACOMO: Affatto. Ho seguito i vostri consigli. Audacia e ancora audacia.

EMILIO: Dove l'hai incontrata?

GIACOMO: In omnibus.

EMILIO: Come?

GIACOMO: Le ho raccontato una storia. Per una sera a Parigi. Riparto sotto le armi, ecc., il grande sentimento...

EMILIO: Niente male.

GIACOMO: L'ho portata in un caffè.

EMILIO: Bene.

GIACOMO: Cena al ristorante. Musica tzigana, belle parole...

EMILIO: Benone.

GIACOMO: Abbiamo ballato.

EMILIO: E poi?

GIACOMO: E' salita a casa mia.

EMILIO: Bravo!

GIACOMO: Abbiamo guardato il panorama di Parigi dalla mia finestra...

EMILIO: Abbreviamo. E' andato tutto bene?

GIACOMO: No... Non è accaduto niente.

EMILIO: Cosa?

GIACOMO: Era tardi. Ha voluto andarsene.

EMILIO (scoraggiato, si stacca da Giacomo, che lo segue): Bisognava trattenerla!

GIACOMO: Non ha voluto. Era la prima sera. Sapete, non è quel che pensate. E' una piccola assai gentile.

EMILIO (fermandosi): Eccoci! Tu l'ami! Sei incorregibile!

GIACOMO: Non vi inquietate! Torna da me stasera. Vi chiederò di andarmene presto.

EMILIO: Se ritorna, non perdere tempo a guardare il paesaggio. Cerca d'essere meno sciocco di ieri.

GIACOMO: Ve lo prometto!

EMILIO: Audacia! Sempre audacia!

Interno teatro - Scena orientale

C. T. — Emilio e Giacomo sono giunti in teatro dove le comparse, in costumi orientali di fantasia, aspettano. Quattro giocano a carte. In P. P. la macchina da presa e l'operatore. In fondo la scena. Attraverso una porta laterale aperta si vede Maddalena in costume. La sarta finisce di appuntare cogli spilli il velo, che non lascia vedere che gli occhi di Maddalena.

EMILIO (a Giacomo): Ed ora, siamo in Turchia o in Arabia. Gli spettatori decideranno. (A Giacomo): Tu vieni a presentare i tuoi omaggi alla principessa Fatima. (Chiamando): La principessa! (Conduce Giacomo attraverso la scena. A Giacomo): Tu, sei qui. La principessa entra camminando lentamente.

Maddalena avanza. La sarta la segue appuntando il velo.

P. P. — Maddalena avanza fino al limite della strada dove cammina.

VOCE D'EMILIO: Lentamente. Dignità. Indifferenza. Tu non ti interessi particolarmente a quell'esploratore. Fermati.

Mentre Emilio parla, Maddalena guarda Emilio e Giacomo. Riconosce quest'ultimo. I suoi occhi si spalancano.

P. P. — Emilio accanto a Giacomo.

EMILIO (a Maddalena): Ma, no! Non quella espressione! Tu hai l'aria sorpresa. Non devi avere l'aria sorpresa! Dignità. (Giacomo non ha riconosciuto Maddalena, il cui viso è celato. A Maddalena): Ma che cos'hai? (Lascia Giacomo).

P. M. — Emilio sale nel palco della scena, accanto a Maddalena.

EMILIO: Non puoi fare quel che ti dico? Eppure è semplice! (Recita la parte di Maddalena). Guarda, tu entri. Ti fermi. (Vede la sarta che accomoda il velo). Volete lasciarmi provare o no?

SARTA: Aspettate. C'è qualcosa che non va... (Ritira il velo e se ne va. Maddalena vuol seguirla. Emilio trattiene Maddalena).

EMILIO: No, tu resta qui, continuiamo. (Riporta Maddalena al suo posto. A Giacomo): A te, vieni avanti! Stai molto curvo.

P. P. — Giacomo avanza verso Maddalena. Si curva. Quando si rialza, vede Maddalena senza velo. La riconosce.

GIACOMO (stupefatto): Oh! Siete voi?

P. P. — Maddalena sbalordita, continua a guardare Giacomo. Accanto a lei, Emilio.

EMILIO (a Giacomo): Benissimo. L'aria stupita, meravigliata. Ma non dire: « Ah! Siete voi! ». Non parlare. Sei di fronte alla principessa di Persia. Tu l'ammiri. Credi sognare...

P. P. — Giacomo guarda Maddalena.

GIACOMO (a Maddalena con intenzione): Si, credo di sognare.

P. P. — Maddalena ed Emilio di fronte a Giacomo.

MADDALENA (a Giacomo con intenzione): Anch'io.

EMILIO: (a Maddalena): Ma no! Tu non credi di sognare! Tu sei la principessa. Quando lui ti vede... è abbagliato. Ma per te, è un uomo come un altro. Tu non sai chi è.

C. T. — Emilio scende dal palco della scena.

EMILIO: Avanti! Tutti in teatro!

Emilio è accanto alla macchina da presa e continua a dare ordini. Giacomo, dopo aver salutato la principessa, si ritira. Esce dalla porta di scena. La principessa, dopo un istante di esitazione, lo segue.

P. M. — Dietro la scena. Maddalena, appena fuori della vista di Emilio, corre verso Giacomo.

MADDALENA (a voce bassa): Nessuno deve sapere che ci siamo incontrati ieri.

GIACOMO: Vi vedrò stasera?

MADDALENA: Alle sette da voi.

Maddalena se ne va. Giacomo resta solo, felice e stupefatto. Sente un fischio ed alza la testa.

P. M. — In cima a una scena dipinta Le Frisé, che non s'era visto prima, guarda Giacomo e con un dito alzato gli fa un segno negativo e minaccioso.

Interno stabilimento - Giorno

C. T. — Gli operai demoliscono la scena già vista, mentre un'altra ne viene costruita.

C. T. — Angolo dello stabilimento verso la porta che dà sul corridoio dei camerini. Giacomo, in costume da passeggio, e un altro portano una scena che posano addosso a un muro. In fondo al corridoio, passa Maddalena, anche lei in costume da passeggio. Vede Giacomo e gli fa un segno.

C. T. — Giacomo di spalle. In fondo, Maddalena se ne va. Si sente un fischio, Giacomo si volta e vede...

P. P. — ...Le Frisé che, come alla fine della scena precedente, fa un segno minaccioso.

P. P. — Giacomo, indeciso, s'avvicina a Le Frisé.

GIACOMO: Che vuol dire? (Imita il gesto).
LE FRISE': Vuol dire: « Non toccare ».
GIACOMO: Parli della piccola?
LE FRISE': Niente storie con lei. Son due volte che ti vedo fare delle smorfie. Son due di troppo.
GIACOMO: Ti riguarda?
PAULO (dietro Giacomo): Ci riguarda.
LE FRISE': Ci è stata affidata.
GIACOMO: Da chi?
ALFREDO: Dal padrone.
GIACOMO: Vi burlate di me?
ALFREDO: Va a chiederglielo se non ci credi.
GIACOMO: Falso! (va verso la porta).
ALFREDO: Ehi! Ascolta! (Giacomo non risponde. Alfredo gli corre dietro).

Corridoio camerini - Giorno

P. M. — Giacomo si dirige verso l'ufficio di Emilio. Alfredo lo raggiunge.

ALFREDO: Aspetta... (cammina dietro Giacomo). Non è uno scherzo. Il padrone è innamorato.
GIACOMO: Non è vero.
ALFREDO: La piccola abita con lui da un mese.
GIACOMO (che non ci crede): Va bene... Va bene... (arriva alla porta dell'ufficio di Emilio. La porta è aperta).
VOCE D'EMILIO: *Bon sang de bon sang,* che sciocco! Ho comprato dei fiori per te, stamani... (Giacomo si ferma).

Interno ufficio Emilio - Giorno

P. M. — Emilio e Maddalena. Emilio dà a Maddalena il mazzolino incartato.

EMILIO: Ho dimenticato di darteli. Dove avevo la testa? Mi hai detto che ami i mazzolini... (Vede Giacomo che sta entrando. A Giacomo): C'è bisogno di me in teatro?
GIACOMO: Sì, un momento...
EMILIO (a Giacomo): Vado. (A Maddalena): Lascia qui i fiori. Ne troverai altri a casa. Vedi che ho pensato a te.
MADDALENA: Grazie. Ve ne andate, ora?

EMILIO: No, non subito. Vuoi attendermi?

P. P. — Maddalena svolge la carta che contiene i tre mazzolini.

MADDALENA: Quanto tempo resterete qui?
EMILIO: Non so. Dipende dalla nuova scena. Forse fino alle 10 o alle 11. Che ne pensi, Giacomo?

P. P. — Giacomo, preso allo sprovvista.

GIACOMO: Niente, niente...
VOCE D'EMILIO: Come niente?
GIACOMO: Infine, voglio dire... Non si sa mai.

P. P. — Maddalena guarda i mazzolini.

MADDALENA: Allora, non vi attendo (mostra i tre mazzolini a Giacomo e li posa su un tavolo). Buonasera.

P. P. — Giacomo, urtato, volta la testa.

VOCE D'EMILIO: Non ti annoierai, sola sola?
VOCE DI MADDALENA: No, non temete.
VOCE D'EMILIO: Fai attenzione alle vetture, traversando...

C. T. — Emilio accompagna Maddalena alla porta.

MADDALENA (imitando Emilio): E agli uomini che tentano di farti la corte... So la lezione.
EMILIO: Buonasera, Giacomo.
MADDALENA: Buonasera, signore.
EMILIO: Oh, « signore »... Chiamalo Giacomo.
GIACOMO: Buonasera, signorina...
EMILIO (a Giacomo): Si chiama Maddalena...

Maddalena esce. Emilio la guarda andar via, gli fa un segno d'addio e le manda un bacio.

P. P. — Giacomo vicino alla porta. Infastidito, alza gli occhi al cielo.

VOCE DI EMILIO: Allora?
GIACOMO: Allora?
VOCE D'EMILIO: Che ne pensi?
GIACOMO: Di che?
VOCE D'EMILIO: Di Maddalena!
GIACOMO: Di Maddalena? Non ho opinioni. Non la conosco.

P. M. — I due uomini. Emilio ha preso un vaso che si trova in un ripostiglio fra vari accessori e si avvicina alla tavola.

EMILIO: Tu l'hai conosciuta!
GIACOMO: Non l'ho mai vista prima.
EMILIO: Lo so bene, e perciò la tua opinione m'interessa. Che impressione fa, quando la si vede per la prima volta?

Dispone i mazzolini in un vaso e si dirige verso la porta. Giacomo lo segue.

GIACOMO: Oh, voi mi conoscete... Quando vedo una ragazza...
EMILIO: La trovi graziosa?
GIACOMO: Oh, no, non particolarmente.
EMILIO: Non la trovi graziosa?
GIACOMO: Ma sì, certo.

Corridoio camerini - Giorno

P. M. — Emilio e Giacomo. Emilio si dirige verso il camerino di Maddalena.

EMILIO: Se tu la incontrassi per via, tenteresti di farle la corte?
GIACOMO: Oh, no!
EMILIO: Perché no? (Si ferma davanti ad un rubinetto e riempie il vaso di acqua. Giacomo non risponde). Perché ha l'aria onesta?
GIACOMO: Si, può darsi.
EMILIO: Innocente?
GIACOMO: Si, innocente. E' la parola.
EMILIO: Perché tu sentiresti, anche senza conoscerla, ch'essa non è come le altre!
GIACOMO: Ah, si; è vero, non è come le altre! (Il vaso ora è pieno. Emilio lo tende a Giacomo).
EMILIO (intenerito): Va a portarlo nel suo camerino, vuoi? (Giacomo esce. Emilio si volta verso di lui). Per un ragazzo che non conosce le donne, hai visto giusto... Non è come le altre.

P. P. — Giacomo, col vaso di fiori in mano, sente l'ultima risposta di Emilio, guarda i fiori e parte perplesso. Si ferma di nuovo. Guarda i fiori, con un gesto di collera, lancia a terra il vaso, che si rompe.

P. P. P. — A terra: tre mazzolini, aggruppati come sul marciapiede, il giorno avanti. Giacomo li disperde.

Interno stabilimento - Notte

P. P. — Alfredo, sul punto di lavorare a una nuova scena, sussulta sentendo il rumore di un colpo e guarda con stupore...

C. T. — Giacomo che cammina eccitato dando calci furiosi alla scena. Un fischio interrompe questo esercizio. Giacomo vede Alfredo, e se ne va senza parlargli, sforzandosi di apparire piú naturale possibile.

C. T. — Giacomo entra in un angolo della scena e si siede con l'aria disgustata. Emilio guarda nella macchina da presa e vede Giacomo.

EMILIO: Allora, Giacomo? Qualcosa che non va? (In fondo, Giacomo si alza e viene di corsa verso Emilio).
GIACOMO: Va bene, va benissimo. Avete bisogno di me!
EMILIO: No, grazie (indicando gli operai). Questi giovanotti non hanno bisogno di nessuno, non hanno neanche bisogno di me. Posso andarmene a spasso. In un'ora la scena sarà pronta. (Passa dietro la macchina, e va accanto a Giacomo).

P. P. — Giacomo ed Emilio, di fronte, guardano la scena. Emilio guarda Giacomo.

EMILIO: Non sei d'accordo?
GIACOMO (sforzandosi di sorridere): Si, si, sono d'accordo... (Riprende la sua aria annuvolata. Emilio lo guarda di nuovo. Giacomo si sforza di nuovo di sorridere).
EMILIO (a un tratto ricordando): E il tuo appuntamento?
EMILIO: Quale appuntamento?
EMILIO: Quello con la tua conquista di ieri. Mi avevi chiesto d'andartene prima. Non ci ho piú pensato.

GIACOMO: Non ha importanza.
EMILIO: Non fare l'imbecille. Per una volta che hai fortuna!
GIACOMO: Per una volta che ho fortuna, è vero... Non ci pensiamo piú. (Se ne va, seguito da Emilio).

P. M. — Giacomo di fronte. Emilio lo raggiunge. La macchina da presa li precede.

EMILIO: A che ora dovevi rivederla?
GIACOMO: Non avevamo fissato l'ora.
EMILIO: Allora, ti attende, forse, a casa tua, in questo momento?
GIACOMO: A casa mia?
EMILIO: Ma si, a casa tua. Sei tu che me lo hai detto!
GIACOMO (staccandosi): Non ci andrò.
EMILIO: Non ci andrai?

P. M. — Gli stessi, di spalle.

EMILIO: E' poi pretenderai che è stata colpa mia. Dirai: « come sono fortunato! ». Ci tormenterai tutti... Corri!
GIACOMO: No, è troppo tardi!
EMILIO: Troppo tardi! Non è mai troppo tardi! (A un tratto, gli dà un calcio dietro). A calci di dietro ti ci manderò, se serve! (Lo trascina verso la porta).

Una via - Notte

C. T. — Una carrozza passa a tutta corsa. Il cocchiere frusta il cavallo.
P. P. — Emilio affacciato al finestrino.

EMILIO (al cocchiere): Il mio amico ha fretta. Non vuole fare attendere una signora!

Interno carrozza - Notte

P. P. — Emilio e Giacomo dentro la carrozza. Giacomo è lugubre.

EMILIO: C'è qualcuno a casa tua per riceverla?
GIACOMO: No.
EMILIO: Ti avrà aspettato!
GIACOMO: Non credo.
EMILIO: Che pessimista! Sai che meriti? Che io salga con te e te la porti via sotto gli occhi!
GIACOMO: Preferisco salire da solo.
EMILIO: Non temere. Ti lascio tutte le donne. Per me è finita.
GIACOMO (con una improvvisa speranza): Davvero?
EMILIO: Tutte le donne, salvo una. E non è neanche una donna. E' una piccina, una fanciulla... (Giacomo capisce). Vedi, accade cosí. Ognuno deve pensarci. Sono innamorato... (guardando Giacomo) come te. Ma credo che sia piú serio.

La via davanti alla casa di Giacomo - Notte

C T. — La carrozza s'è fermata. Giacomo esce, come un condannato. Emilio lo segue. Si sente lontano la musica del cantastorie, allo stesso posto della vigilia.

EMILIO: Beh, che aspetti? Va, corri, vola! (Paga il cocchiere). Se fossi al tuo posto e alla tua età sarei già in cima alla scala!

GIACOMO (inquieto): Non tenete la carrozza?
EMILIO: No, voglio camminare. Mi sento giovane. La vita è bella. (Scuotendo Giacomo). La vita è bella... o no?
GIACOMO: Si, la vita è bella.
EMILIO: Non perdere un momento. (Lo spinge). A domani. (Giacomo esce di campo).

Facciata casa Giacomo - Notte

P. M. — Giacomo arriva alla porta d'ingresso.

VOCE D'EMILIO: Un momento. (Giacomo si ferma. Emilio lo raggiunge).
EMILIO: Se non ti ha aspettato, che farai? Ti metterai il lutto, mi maledirai...
GIACOMO: No, vi assicuro.
EMILIO: Ti conosco... Se non c'è, scendi subito. Andremo a bere un bicchiere insieme, un bicchiere di consolazione.
GIACOMO: E se c'è?
EMILIO: Mi fai un piccolo cenno dalla finestra, ed io me ne vado discretamente... (lo spinge ancora). Fila! E' buona fortuna!

Giacomo se ne va. Emilio sorride, ascolta la musica, felice.

C. T. — Il marciapiede. Passa una coppia di innamorati. Emilio sorride ancora. Una ragazza passa. Emilio, per abitudine, sta per seguirla, ma si ferma. Per lui è finita.

Scala casa Giacomo - Notte

C. T. — Giacomo sale la scala a testa bassa. Incontra Maddalena che sta scendendo.

GIACOMO: Maddalena!
MADDALENA (continuando a scendere): Vi siete fatto aspettare troppo.
GIACOMO (correndo verso di lei): Non scendete! (Piú calmo). Restate, restate, vi prego!

P. P. — Maddalena e Giacomo. Maddalena, che si impressiona per il tono angosciato di Giacomo, lo guarda.

MADDALENA: Sareste infelice se non restassi?
GIACOMO: Si, e ti dirò perché...
MADDALENA: Inutile. Non voglio che siate infelice.

Maddalena cade nelle braccia di Giacomo. Bacio. Giacomo la respinge bruscamente.

GIACOMO: No! No! No!
MADDALENA: Non volete abbracciarmi?
GIACOMO: Ma sì... (Maddalena si avvicina di nuovo). Ma no... Maddalena, so tutto!
MADDALENA: Che cosa sapete?
GIACOMO: Anche qualche altro vi ama.
MADDALENA: Ve l'ho detto...
GIACOMO: Ma non sapevo che era il mio migliore amico. Maddalena, bisogna separarci. Addio.

C. T. — Maddalena, interdetta, lo guarda.

MADDALENA: Come volete, Giacomo. Addio! (Sta per scendere la scala. Giacomo le corre dietro).
GIACOMO: No, non scendete.

MADDALENA (fermandosi): Che volete? Che me ne vada o che resti?
GIACOMO: Che... che restiate!

Facciata casa Giacomo - Notte

P. M. Emilio davanti alla porta. Cammina in lungo e in largo, sempre sorridendo.
C. T. — Emilio visto da lontano. Si vede il cantastorie e i passanti.
P. M. — Emilio fischia l'aria popolare. Guarda in alto.

Finestra camera Giacomo

P. M. — Finestra vista dall'esterno, poi l'interno della camera dove entrano Maddalena e Giacomo.
Maddalena si avvicina alla finestra.

GIACOMO: Non vi mostrate! (Maddalena si ferma). Capitemi, Maddalena. Emilio è sempre stato buono con me...
MADDALENA: Anche con me.
GIACOMO: Allora dobbiamo essere onesti con lui.
MADDALENA: Che possiamo fare?
GIACOMO: Ah, non lo so!
MADDALENA: Io lo so. Vado a dirgli tutto. (Si dirige verso la porta).
GIACOMO: Vi ho chiesto di restare!
MADDALENA: Non dobbiamo essere onesti?
GIACOMO: Si... ma c'è tempo per tutto. Non vi muovete. (Avanza verso la finestra, si affaccia e agita il fazzoletto).

Facciata casa Giacomo - Notte

P. M. — Emilio ha visto il segnale. Sorride e strizza l'occhio in direzione di Giacomo.

Facciata camera Giacomo - Notte

P. M. — Giacomo risponde con un sorriso forzato e, ritirandosi dalla finestra, prende una espressione desolata.

GIACOMO: E' partito... Tutto felice... fiducioso...
MADDALENA: Povero Emilio!
GIACOMO: Povero Emilio! (Si lascia cadere su una sedia davanti a un tavolo sul quale si accascia con le mani nei capelli).
MADDALENA (venendogli dietro): Non vi intenerite troppo. Tutto ciò diventa penoso. (Mostrandogli lo specchio). Guardate come siete brutto.

P. M. — Giacomo e Maddalena, di fronte allo specchio.

GIACOMO: Non ho mai detto d'esser bello.
MADDALENA: Non siete bello... (Giacomo prende un pettine). Datemi il pettine (lo pettina guardando nello specchio). Che faremo stasera?
GIACOMO: Tornerete da Emilio.
MADDALENA: Tornerò da Emilio piú tardi.
GIACOMO: Se rientrate tardi, che gli direte?
MADDALENA: La verità.
GIACOMO: E' impossibile.
MADDALENA: Bisognerà pur dirgliela un giorno. (Guarda Giacomo, assai mal pettinato. Ride). No, non state davvero meglio cosí.

GIACOMO (scontento): Sono come sono. E se non vi piace...
MADDALENA: Non ho detto che non mi piacete... (Giacomo riprende il pettine e si accomoda i capelli).
GIACOMO: Mi avete detto ieri che eravate sul punto di sposare qualcuno...
MADDALENA: Ho detto: « forse »...
GIACOMO: Era di Emilio che parlavate?
MADDALENA: Sì.
GIACOMO: Allora?
MADDALENA: Allora, siete giunto in tempo. Stavo per sposarmi senza felicità, senza amore... (Giacomo la guarda. Maddalena chiude gli occhi come per ricordare meglio una lezione appresa a memoria)... o perlomeno senza quell'amore che si incontra una volta sola... (Giacomo è pettinato. Urtato dal ricordo delle sue stesse parole, si alza). Siete voi che l'avete detto!

P. M. — Giacomo avanza verso la finestra. Maddalena lo segue.

MADDALENA: Non è un miracolo che ieri ci siamo incontrati?
GIACOMO: Oh! Un miracolo...
MADDALENA: Eravate voi a dirlo, ieri. (Giacomo si accosta alla finestra. Maddalena lo imita, poi si sporge per veder meglio il suo viso e si mette a ridere). Mi fate ridere.
GIACOMO: Davvero.
MADDALENA: Vi sforzate d'essere triste. Ditemi... vi piaccio meno di ieri?
GIACOMO (dopo uno sguardo): No.
MADDALENA: Non mi trovate piú bella?
GIACOMO (dopo uno sguardo): Sì.
MADDALENA: Avete ancora voglia di darmi del tu? Datemelo.
GIACOMO: Non si dà del tu senza una ragione. (Maddalena si volta verso di lui e lo bacia).
MADDALENA: E' per darti una ragione di darmi del tu. (Giacomo la guarda, intenerito. L'orologio udito il giorno avanti suona lontano).
GIACOMO: Sentite?
MADDALENA: Mi dai del voi?
GIACOMO: Senti?
MADDALENA: No, non sento niente.
GIACOMO: L'orologio... Devono essere le nove.
MADDALENA: Ieri non sentivi suonare mezzanotte.
GIACOMO: Ma ieri non sapevo... (Si ferma, scoraggiato). Allora non avete cuore?
MADDALENA (richiamandolo all'ordine): Tu...
GIACOMO: Allora, non hai cuore?
MADDALENA: E' colpa mia se non amo Emilio?
GIACOMO: Non voglio che sia infelice. (Lascia la finestra. Maddalena si volta verso di lui).

P. M. — Maddalena e Giacomo.

MADDALENA: Emilio ha avuto il suo tempo. Ora è il nostro turno. Me lo dicevi ieri.
GIACOMO: Non ricordo piú ciò che ho detto ieri. (Riflette con le spalle voltate a Maddalena, chiude gli occhi e sembra sforzarsi a parlare). Non ho fatto che mentire. Non ti ho detto altro che sciocchezze, quelle che tutti gli uomini inventano per sedurre una ragazza. (Maddalena avanza dolcemente dietro Giacomo).
MADDALENA: Lo so. Me lo hai già detto.
GIACOMO: Allora?
MADDALENA (curva sulla spalla di Giacomo): Ma so anche che non mentivi piú quando ci siamo baciati, quando mi hai detto: « E' la prima volta che ho passato una serata cosí bella ».

GIACOMO: Anche questa era una menzogna. Di serate simili ne ho passate a centinaia. (Si volta verso Maddalena).

P. M. — Maddalena e Giacomo, una di fronte all'altro.

GIACOMO: ... e ne passerò ancora, domani forse, con un'altra.

MADDALENA (indignata): Oh! (D'improvviso lo schiaffeggia. Se ne va verso la porta d'ingresso).

Pianerottolo piano di Giacomo

P. M. — Maddalena esce, chiude la porta e, al punto di scendere la scala, si ferma.

Camera di Giacomo

P. M. — Nella camera, Giacomo scoraggiato.

Pianerottolo piano di Giacomo

P. M. — Maddalena torna sui suoi passi. Si avvicina alla porta. Sta per suonare. La porta si apre dolcemente. Maddalena si affaccia. Giacomo esce, non vede Maddalena. Si sporge sul vano della scala. No, non deve seguire Maddalena. Torna verso la porta, si trova di fronte a Maddalena.

P. P. — Maddalena, umile, pentita.

MADDALENA (dolcemente): Schiaffeggiami.

P. M. — Giacomo afferra Maddalena per le braccia.

GIACOMO (fuori di sé): Andatevene!

MADDALENA (sempre pentita): Vi chiedo perdono.

GIACOMO (piú calmo): Bene. Non ne parliamo piú. E' tardi. Dovete rientrare.

MADDALENA: Non voglio.

GIACOMO (dolcemente): Vi condurrò io. (La prende per le braccia. Maddalena tenta di baciarlo. Poi, imitando Emilio, gli dà un calcio dietro. Giacomo furioso) A calci, vi ci condurrò, a calci, se occorre! (Maddalena scende la scala spinta da Giacomo).

Una via - Notte

C. T. — Passa una carrozza. Il cavallo trotta lentamente.

P. P. — Giacomo, affacciato al finestrino.

GIACOMO: Non potete andare piú presto?

VOCE DEL COCCHIERE: Credevo di far bene. (Si sente la frusta del cocchiere).

Interno carrozza - Notte

P. P. — Giacomo molto serio. Nell'altro angolo, Maddalena piange, col viso nascosto nel fazzoletto. Giacomo la guarda. Anche lui nasconde il volto fra le mani, desolato. Maddalena lo guarda furtiva-

mente. Giacomo riprende un atteggiamento severo e indifferente. Maddalena ricomincia a piangere.

Esterno facciata casa Emilio - Notte

C. T. — All'angolo della via, non lontano dalla casa di Emilio, la carrozza si ferma, si apre la porta, e scende Maddalena.

MADDALENA: Non vi perdonerò mai.

GIACOMO (apparendo alla porta della carrozza): E' tutto quel che vi chiedo.

Maddalena va verso la casa di Emilio.

Scala casa Emilio - Notte

C. T. — Maddalena sale la scala. Si apre una porta del pianerottolo ed appare Emilio.

MADDALENA: Vi siete già?

EMILIO: Sono due ore che aspetto. Sono quasi le nove e mezzo.

MADDALENA: Non dovevate rientrare che alle dieci... (Entra nell'appartamento).

Studio Emilio - Notte

C. T. — Maddalena passa davanti ad Emilio, che chiude la porta e la segue.

EMILIO: Allora, quando non ci sono vai a passeggiare sola per Parigi?

MADDALENA: Chi vi fa credere che fossi sola?

EMILIO (resta interdetto per un momento, poi si riprende): Non scherzare, potrei offendermi.

MADDALENA: Offendetevi, se vi fa piacere...

EMILIO: Ora, non voglio offendermi. Ma potresti avvertirmi quando esci. Ero inquieto.

MADDALENA: Non mi è accaduto nulla, rassicuratevi. Nessun uomo ha tentato di farmi la corte. (Si avvicina a un tavolo, dov'è un telegramma aperto).

EMILIO: Un telegramma di tuo padre. Arriva domani mattina a Parigi.

MADDALENA (legge il telegramma): Bene. (Sta per rientrare nella sua camera. Emilio la chiama).

EMILIO: Maddalena! (Maddalena si ferma).

P. P. — Emilio. E' visibilmente sconcertato dall'atteggiamento di Maddalena.

EMILIO: Hai riflettuto su ciò che dirai a tuo padre?

VOCE DI MADDALENA: A che proposito?

EMILIO: A proposito... (Emilio esita) del tuo avvenire. Ti chiederà forse di tornare a Brives o di andare a vivere con lui. Che risponderai?

P. P. — Maddalena.

MADDALENA (avvicinandosi): Risponderò... Non so ancora che cosa risponderò, ma né lui né nessun altro detterà la mia condotta.

VOCE DI EMILIO: Non gridare! Nessuno vuole dettare la tua condotta!

MADDALENA (gridando piú forte): Non sono piú una bambina e non voglio piú essere trattata da bambina. « Dove vai? Da dove vieni? Fai cosí. Non lo fare. Sii gentile con questo. Non dar fastidio a quello ». E chi pensa a non far

soffrire me? (Maddalena è quasi sul punto di piangere e volta le spalle ad Emilio).

P. P. — Emilio stupito.

EMILIO: Maddalena, che cos'hai, che vuoi?

P. P. — Maddalena si volta verso Emilio.

MADDALENA: Voglio... (e, d'improvviso, ricordando le parole di Giacomo), voglio approfittare della mia giovinezza effimera! Non voglio attendere! Voglio cogliere da oggi le rose della vita!

P. P. — Emilio, stupefatto di ascoltare le sue stesse parole abituali.

EMILIO: Chi t'ha insegnato a dir cosí?

C T. — Maddalena sulla soglia della sua camera.

MADDALENA: E' Ronsard, un poeta! (Fugge nella sua camera e chiude la porta. Emilio sta per seguirla, si ferma, cammina in lungo e in largo, perplesso).

(*Dissolvenza di apertura*)

Interno teatro - Giorno

(*Dissolvenza di chiusura*)

P. M. — Visti attraverso un vetro, Alfredo e un giocatore di carte guardano...

P. M. — ...Giacomo che passeggia nella corte. Si ferma, sembra parlare con se stesso, torna sui propri passi.

Esterno corte stabilimento

P. M. — Giacomo avanza resente il muro e si ferma all'angolo dell'edificio. Si scopre Emilio che cammina lentamente, come Giacomo. Emilio si ferma ugualmente all'angolo dell'edificio. Giacomo ed Emilio non si vedono. Tutti e due sono evidentemente in preda a una discussione interiore e senza via d'uscita. Se ne vanno, ciascuno da una parte.

Corridoio dei camerini

P. M. — Giacomo entra, venendo dalla corte. Incontra Alfredo, che non lo saluta e si volta al suo passaggio.

P. M. — Controcampo del precedente. Giacomo entra nel camerino. In fondo al corridoio, Le Frisé mostra la testa. Giacomo è evidentemente sorvegliato. Un operaio passa fischiando l'aria della scena del caffè.

Camerino di Maddalena

P. M. — Maddalena nel suo camerino. Sente il fischio, si alza, va alla porta, l'apre.

Corridoio dei camerini

P.M. — Maddalena apre la porta. Davanti a lei, Giacomo apre la sua. Guardano, credendo ciascuno che sia l'altro a fischiare l'aria favorita. Giacomo si volta, vede Maddalena, e rientra nel suo camerino. Maddalena corre verso la porta di Giacomo.

P. M. — Maddalena tenta di aprire la porta di Giacomo. Le Frisé appare in fondo al corridoio. Maddalena lascia la porta.

Camerino di Giacomo

P. M. — Giacomo, che stringeva la maniglia della porta, la lascia. Torna a sedere davanti al tavolo di trucco. Si sente del rumore nel camerino vicino.

P. P. — Parte superiore della porta murata che separa i due camerini. La mano di Maddalena strappa la carta che tiene il posto del vetro.

P. M. — Giacomo s'è alzato e vede la testa di Maddalena apparire nel quadro della carta strappata.

MADDALENA: Devo parlarvi.
GIACOMO (a voce bassa): Piano! Potrebbero sentirvi.
MADDALENA: Salite sul tavolo! (Giacomo sale sul tavolo).

P. P. — Giacomo e Maddalena. Parlano a voce bassa.

MADDALENA: Vi ho detto ieri che non vi perdonerò mai.
GIACOMO (impaziente): Ebbene?
MADDALENA (tenera): Ho riflettuto. Vi perdono.
GIACOMO: E' tutto?
MADDALENA: Si.
GIACOMO (disperato): Ma perché vi attaccate a me? Guardatemi. Che ho di straordinario? Non sono nulla, non ho denaro, non sono neanche bello!
MADDALENA: Lo so.
GIACOMO: Emilio è intelligente, ha dello *charme* e vi ama...
MADDALENA: Lo so.

P. M. — Giacomo di profilo. In fondo, la porta che dà sul corridoio.

GIACOMO: Ma c'è una cosa che non avete l'aria di sapere. E' che *io non vi amo!*

Giacomo, dicendo queste ultime parole, s'è avvicinato con energia al quadro aperto. La porta si spalanca ed entra Le Frisé. Giacomo ha l'aria di baciare Maddalena.

P. P. — Giacomo, voltato verso Le Frisé. Fa finta di riparare la carta strappata. Guarda di nuovo...

P. M. — ...Le Frisé sulla soglia della porta che, con un cenno, lo invita a seguirlo. Giacomo scende dal tavolo ed obbedisce.

Corridoio dei camerini

P. M. — Nel corridoio, tre compagni aspettano l'uscita di Giacomo, che appare accompagnato da Alfredo.

LE FRISE' (a Giacomo): Sei stato avvisato. Non hai voluto dar retta. Ora siamo obbligati ad avvertire il padrone.

GIACOMO: Avvertirlo di che?
ALFREDO (indignato): Di che? Lo domandi? (Agli altri): Su, andiamo.

C. T. — Giacomo tenta di sbarrare la strada ai compagni.

GIACOMO: No, no, vi prego. Aspettate un po'.

Lo spingono, e Giacomo avanza involontariamente verso la porta.

ALFREDO E GLI ALTRI: Abbiamo atteso troppo. Ne abbiamo abbastanza di fare la sorveglianza. Non è il nostro mestiere!

Giacomo li ferma.

GIACOMO: Preferisco andarci da me. Gli parlerò.
GLI ALTRI: Vuoi andarci? Lo preferisco. Vacci subito. Non ci piace fare la spia.

Seguono Giacomo fino alla porta dell'ufficio di Emilio, che è aperta. Davanti alla porta, Giacomo esita. Spingono. Giacomo entra.

Ufficio di Emilio

C.T. — Giacomo è entrato. In fondo, gli operai si raggruppano davanti alla porta aperta. Giacomo si avvicina ad Emilio e al contabile. Emilio (che appoggiato a un leggío volta le spalle alla porta) non presta attenzione al contabile. Questi stringe melanconicamente le sue carte, sta per andarsene, e torna sui suoi passi.

CONTABILE: Il signor Duperrier ha detto che verrà questa mattina.
EMILIO (indifferente): Bene, bene.

Il contabile se ne va e chiude la porta. Giacomo prende una risoluzione e si avvicina ad Emilio.

P. P. — Giacomo non sa come cominciare.

GIACOMO: Vi disturbo?

P. P. — Emilio si accorge della presenza di Giacomo.

EMILIO: No. (Guarda da un'altra parte).

P. P. — Giacomo si mette accanto ad Emilio. Emilio lo guarda.

EMILIO: Sei malato?
GIACOMO: Oh! No.

Silenzio. Emilio si passa la mano sulla fronte.

GIACOMO: Qualcosa che non va?
EMILIO: Niente, niente.

Silenzio. Giacomo prende coraggio.

GIACOMO: Devo parlarvi.

Emilio lo guarda. Intimidito, Giacomo si ferma e volta le spalle ad Emilio.

EMILIO: Non c'è bisogno che parli. Ho capito. (Giacomo si volta di nuovo verso Emilio, stupefatto. Ma Emilio non sa ancora nulla...). Anche tu, hai delle noie?
GIACOMO: Si.
EMILIO: D'amore?
GIACOMO: Si.

EMILIO: Il tuo appuntamento di ieri, eh? (Giacomo abbassa la testa affermativamente). Non è andata come volevi?

GIACOMO: No, non è andata come volevo.

C. T. — Emilio si separa da Giacomo, fa qualche passo.

EMILIO: E' esasperante! Ma dovrai fartene una ragione! Non riuscirai mai con le donne.

GIACOMO: Non è proprio cosí...

EMILIO: Ma perché ti ho dato dei consigli? Non li segui!

GIACOMO: Oh! Li ho seguiti!... Bel risultato!

EMILIO: Hai dimenticato i piú utili: « Non prendere mai una donna sul serio ».

GIACOMO: « Una perduta, dieci trovate ».

EMILIO: D'accordo.

GIACOMO: Non va con uno?

EMILIO: E tu pensi a un'altra.

GIACOMO: D'accordo.

Emilio torna ad appoggiarsi al leggío. Giacomo va a porsi all'altro lato del mobile.

P. P. — Emilio e Giacomo.

GIACOMO: Allora, se siamo d'accordo, posso continuare? (Emilio si accosta al leggío con gli occhi bassi. Giacomo, all'improvviso): La piccola che ho incontrato su un omnibus l'altro ieri, quella con la quale avevo appuntamento ieri, è Maddalena. (Emilio alza gli occhi su Giacomo).

EMILIO: Quale Maddalena?

GIACOMO: Maddalena? (Indica verso il camerino). *Maddalena!*

C. T. — Giacomo si volta e va verso la finestra.

Emilio lo guarda, incapace di parlare. In fondo, la porta si apre, lasciando passare Duperrier vestito con cura.

DUPERRIER: Caro Clément, ringraziate la vostra buona stella. Siete un uomo fortunato. Vi devo dare una notizia sensazionale...

P. P. — Duperrier, agitatissimo.

DUPERRIER: Avete sentito parlare del sultano di Socotora, fortuna colossale, le piú belle perle del mondo...

P. P. — Emilio ascolta distrattamente e sorride in modo vago.

VOCE DI DUPERRIER: Il sultano, che è ospite della Francia, visita in questo momento Parigi.

Emilio guarda dalla parte di Giacomo.

P. P. — Giacomo alla finestra. Dà un'occhiata timida.

VOCE DI DUPERRIER: Sua Maestà ha manifestato il desiderio di assistere a una ripresa cinematografica. E domani...

P. P. — Duperrier continua:

DUPERRIER: ...il presidente della Repubblica e S. M. il Sultano di Socotora, accompagnati dai loro ministri, verranno qui. Che ne pensate?

P. P. — Emilio, che pensa a tutt'altra cosa.

EMILIO (vago): Molto interessante... (cambiando tono) ma dite, non si potrebbe parlarne un altro giorno...

C. T. — Duperrier ed Emilio.

DUPERRIER (sorpreso): Un altro giorno?
EMILIO: Sí, oggi sono occupato. (Lo prende per le braccia e lo spinge verso la porta).
DUPERRIER: Ma deve venire domani!
EMILIO: Domani? Allora ne riparleremo fra poco.
DUPERRIER: Non abbiamo un minuto da perdere.
EMILIO: Infatti, non ho un minuto da perdere! E ne sto perdendo uno. (Lo spinge fuori). Volete scusarmi, no? (Chiude la porta dietro ed avanza verso Giacomo. Emilio, con un tono compiacente): Allora, è Maddalena che hai incontrato in omnibus? Convieni che è strano quel che ci succede.

P. P. — Giacomo voltandosi verso Emilio.

GIACOMO: Giuro che non sapevo chi era.

P. P. — Emilio di fronte a Giacomo.

EMILIO: E per lei eri uno sconosciuto! E' questo che è strano! (Si avvicina a Giacomo inquieto). Tu le hai raccontato una piccola storia... E lei ti ha sorriso?

Giacomo indietreggia. Emilio lo segue. Emilio sorride, piú amabile che possibile.

GIACOMO: Ve l'ho detto...
EMILIO: E lei ti ha seguito. Senza conoscerti, beninteso. Al caffè, al ristorante...
GIACOMO: Ed io credevo che fosse non so quale giovane passante...
EMILIO: E per lei eri un qualsiasi giovane passante... E avete ballato?
GIACOMO: Lo sapete.
EMILIO: E poi?
GIACOMO: E poi?
EMILIO (dolcemente): E poi è salita da te... (Si avvicina a Giacomo).

Corridoio dei camerini

P. M. — Vicino alla porta dell'ufficio di Emilio, Alfredo e i compagni vagamente inquieti.

UNO DEI COMPAGNI: Non si sente niente.
UN ALTRO: Non ha osato.

A questo punto, si sente un gran rumore che viene dall'ufficio, come se un mobile fosse lanciato in uno specchio.

ALFREDO: Ha osato.

Se ne vanno, soddisfatti.

(*Dissolvenza di chiusura*)

Studio Emilio - Giorno

(*Dissolvenza di apertura*).

P. P. — Emilio, considerando il suo pugno bendato, con dignità. Alza gli occhi.

C. T. — Maddalena esce dalla propria camera, portando dei vestiti. Anche Maddalena ha l'aria assai degna. Attraversa l'ufficio e dispone i suoi vestiti nella valigia.

MADDALENA: Alla vostra età!

EMILIO: Che vuol dire: « Alla mia età! ».
MADDALENA: Dare dei pugni!

P. P. — Emilio.

EMILIO: C'è della gente a cui non si possono dare dei pugni. Si abbassano. E voi non avete piú nulla davanti a voi (guardando il pugno)... salvo una finestra.

C. T. — Maddalena ha chiuso la valigia. Va verso la porta d'ingresso, dove è un cocchiere cui consegna la valigia.

C. T. — Maddalena passa accanto ad Emilio e si dirige di nuovo verso la camera.

EMILIO: E se tuo padre non è in albergo?
MADDALENA: Lo aspetterò.
EMILIO: E se riparte in viaggio?
MADDALENA: Partirò con lui. Dopotutto, è mio padre, e non ha piú che me.
EMILIO: Non s'è mai occupato di te.
MADDALENA: Non domando che una cosa: che nessuno si occupi di me. (Ritorna nella camera. Emilio la segue).

Camera Maddalena

P. M. — Maddalena avanza verso il letto, dove, accanto a una caffettiera vuota, sono disposti alcuni oggetti, che essa prende. Emilio appare dietro di lei.

EMILIO: Non ti metto alla porta...
MADDALENA: No. Sono io che me ne vado.
EMILIO: Non t'ho fatto alcun rimprovero.
MADDALENA: Con quale diritto me ne fareste? (Esce dalla camera).

Studio Emilio

P. M. — Maddalena passa davanti ad Emilio.

EMILIO: Ed io credevo che tu non fossi come le altre!

P. P. — Maddalena chiude un'ultima valigia.

MADDALENA: Parlate delle donne? Ricordatevi di ciò che mi avete detto degli uomini (citandolo). « Vedono una ragazza, avanzano verso di lei, le dicono: voi siete la sola, l'unica. E non pensano una parola ».

Va verso la porta e dà l'ultima valigia al cocchiere.

P. P. — Il cocchiere, con la valigia in mano. Siccome ha inteso le ultime parole di Maddalena, scuote la testa melanconicamente.

C. T. — Il cocchiere se ne va. Maddalena si avvicina a Emilio.

MADDALENA: Arrivederci, Emilio.
EMILIO: Arrivederci, Maddalena.
MADDALENA (con esitazione): Vorrei dirvi che rimpiango...

P. P. — Emilio.

EMILIO (non dice nulla).
MADDALENA: Vorrei ringraziarvi per...
EMILIO: No.

P. P. — Maddalena.

MADDALENA: Vorrei baciarvi.

Si avvicina a Emilio, che la bacia sulle due guance. Si separa da lei per primo. Maddalena gli volta le spalle e si allontana....

P. P. — ...e si ferma davanti al ritratto di sua madre.

MADDALENA: E' tutta colpa vostra.
EMILIO: Colpa mia?

P. P. — Maddalena.

MADDALENA: Se in un altro momento... (si volta verso Emilio) Voi avreste dovuto essere mio padre?

P. P. — Emilio. La sua emozione cade d'improvviso.

EMILIO: Io? Tuo padre? Ah, no!... (Una rabbia fredda).

P. M. — Emilio e Maddalena.

EMILIO (furioso): Non sono ancora pronto a fare la parte del padre con una ragazza della tua età! Non sono tutte come te, piccola! Non sono tutte abbastanza stupide per innamorarsi del primo sbarbatello che passa! (Maddalena, sconcertata, lascia Emilio e si dirige verso la porta d'ingresso. Emilio, continuando): Non tutte pensano come te che avrei dovuto essere loro padre! (Si volta verso il muro).

P. P. — Emilio, davanti al muro tappezzato di fotografie di donne.

EMILIO: Vedi questo muro? Vedi tutte queste ragazze? Ce ne sono anche di quelle che erano piú carine di te. Ebbene! Te lo dico io, c'è ancora del posto su questo muro!

P. P. — Maddalena, alla porta d'ingresso. Il cocchiere della carrozza si avvicina.

COCCHIERE (a Maddalena): Non bisogna guastarsi il sangue. Tutti gli uomini sono uguali quando sono in collera.

P. P. — Emilio, che ha udito.

EMILIO (al cocchiere): Di che v'impicciate, voi?

P. P. — Il cocchiere scuote la testa amichevolmente e, con un gesto, invita Emilio a calmarsi.

COCCHIERE (verso Emilio): Pss!

C. T. — In fondo, il cocchiere con Maddalena. Emilio li segue. Arriva alla porta e si ferma.

P. M. — Maddalena esce, seguita dal cocchiere. Quando la porta si richiude, Emilio si avvicina. La porta si apre di nuovo. Appare il cocchiere.

COCCHIERE (a voce bassa, ad Emilio): Non ve la prendete. (Gli tende la mano con simpatia. Emilio stringe la mano senza capire). Ne ho viste di scene di rottura! Bisogna sempre ricordarsi una cosa: una perduta, dieci trovate!

Esce. Emilio, urtato, sbatte la porta furiosamente.

Dissolvenza

Interno teatro - Giorno

C. T. — Il teatro è vuoto, eccettuati due personaggi, specie di ufficiali, con un cappello alto, che stanno sul fondo. Duperrier entra, molto agitato, seguito dal contabile.

DUPERRIER: M'ha detto: « Ne riparleremo subito ». Ed io non l'ho piú rivisto da stamattina! (Al contabile): Dov'è? Dov'è?
CONTABILE: Dov'è?

Passano accanto al gruppo abituale dei giuocatori di carte, che non rispondono alla domanda del contabile.

P. M. — Duperrier, seguito dal contabile, arriva accanto ai personaggi ufficiali.

DUPERRIER: Un momento di pazienza, signor ministro, e tutto si accomoderà. Dite, si rimetterà qui la decorazione?
MINISTRO: Si, in presenza di Sua Maestà.
DUPERRIER: E' un collare, vero?
MINISTRO: Il gran collare della Luna d'argento.
DUPERRIER: Sentite! E nulla è pronto per il ricevimento di Sua Maestà!
MINISTRO (tirando fuori l'orologio): Temo, signore, che non possiate essere pronto per domani.
DUPERRIER: Vi supplico... (decidendosi) Vado a dare gli ordini. Signori!

C. T. — L'appello non scuote i giuocatori di carte. Duperrier corre verso di essi, seguito dal contabile.

DUPERRIER (ai giuocatori): Bisogna costruire una strada! Dare il colore. Al lavoro! Sbrighiamoci!
UNO DEI GIUOCATORI: Attendiamo gli ordini del signor Emilio.
DUPERRIER: Vi metto alla porta se non mi obbedite! Sono io che pago qui! Sono io che comando! (Se ne va, seguito dal contabile. I giuocatori continuano la partita).

Interno ufficio Emilio

C T. — Duperrier entra seguito dal contabile.

DUPERRIER: Non è ancora qua! (chiamando) Signor Giuseppe! Signor Giuseppe!
CONTABILE (chiamando anche lui): Signor Giuseppe!
DUPERRIER: Ma siete voi il signor Giuseppe!
CONTABILE (imbarazzato): Sí, sono io.
DUPERRIER: Se questo ricevimento non si fa, io ritiro il mio denaro. Metto la casa in fallimento e tutti alla porta.
CONTABILE (eccitato): Sí, alla porta!
DUPERRIER: Anche voi!
CONTABILE (entusiasta): Anche io!

Duperrier si volta verso la finestra e grida a qualcuno che non si vede.

DUPERRIER: E voi lo stesso, vi schiaffo alla porta.

Esterno stabilimento

C. T. — La corte. Giacomo, in direzione della strada, si volta e riconosce Duperrier.

GIACOMO: No, non è possibile.
DUPERRIER: E perché?
GIACOMO: Perché il padrone mi ha già messo alla porta stamani.

Si vede Giacomo andare verso la strada, nell'inquadratura che forma un quadro spezzato.

(*Dissolvenza di chiusura*)

Camera Maddalena - Notte

(Dissolvenza di apertura)

C. T. — Il letto, con una cappelliera vuota.
In fondo, la porta aperta. Dall'apertura si vede lo studio, dove Emilio passeggia. Avanza verso la camera e si ferma alla soglia. Emilio avanza nella camera, melanconico. Un rumore di porta lo fa voltare verso lo studio.

Studio Emilio

C. T. — Rosa è sola nello studio.

ROSA: Dormite nella camera, stasera?

C. T. — Emilio avanza verso il divano.

EMILIO: No, sto bene qui. Ci ho preso l'abitudine (mostrando il divano).
ROSA: A che ora volete cenare?
EMILIO: No, sto bene qui. Ci ho preso l'abitudine.

P. P. — Emilio di spalle.

VOCE DI ROSA: Volete sapete che penso?
EMILIO (voltandosi): No!

P. P. — Rosa di fronte.

ROSA: La vita da giovanotto sta bene quando si è giovani.

P. P. — Emilio davanti al ritratto della madre di Maddalena.

VOCE DI ROSA: Da tempo avreste dovuto sposarvi...
EMILIO (calmo): Vi ho detto che non voglio sapere che cosa pensate. (Va bruscamente verso la porta).

C. T. — Emilio attraversa lo studio, andando verso la porta d'ingresso, e passa accanto a Rosa.

ROSA (imperturbabile): Oggi avreste avuto dei ragazzi grandi...
EMILIO (si ferma, sul punto di uscire): Una figlia, come Maddalena? Non è così? (Esce rapidamente).

(Dissolvenza di chiusura)

Interno caffè concerto - Notte

(Dissolvenza di apertura)

C. T. — La scena, vista da un lato della corsia, come precedentemente. In scena, delle ballerine cantano un coro allegro.
P. P. — Emilio solo. La canzone lo disturba visibilmente. Guarda da un lato.
Accanto a lui, una ragazza col suo compagno, il cui braccio è sulla spalla di lei. Emilio si volta e se ne va.

Marciapiedi caffè - Notte

P. M. — Seduto a un tavolino del marciapiedi del caffè, Emilio è nascosto dietro un giornale. Non si vedono che il cappello e le mani.

Si sente l'aria suonata dal violinista ambulante. Il giornale si abbassa lentamente, fino a che non si vede il volto di Emilio.

C. T. — In fondo, il violinista si avvicina ad Emilio, suonando. Emilio fa segno al violinista che gli si ferma davanti.

P. P. — Emilio dà qualche moneta al violinista.

EMILIO: Non potresti smetterla?

P. P. — Il violinista si ferma un istante.

VIOLINISTA: Non posso. Sono stato pagato in anticipo.

P. P. — Emilio.

EMILIO: E' un'ora che suoni la stessa aria. Suonane un'altra.

P. P. — Il violinista.

VIOLINISTA: Non posso. Un ubriaco mi ha detto di suonare sempre la stessa aria tutta la sera.

P. M. — Il violinista ricomincia a suonare. Emilio, esasperato, si alza e se ne va, lungo la terrazza del caffè. Il violinista lo segue.

P. M. — Un consumatore di spalle.

In fondo, passa Emilio. Si ferma, fissa il consumatore che, a questo punto, si china su un tavolino e si appoggia col gomito facendo cadere un bicchiere. Emilio avanza verso di lui.

EMILIO: Beh? Che ti succede? Guardami un po'...

P. P. — Il consumatore. E' Giacomo che si raddrizza e, con dignità, tende la mano ad Emilio.

GIACOMO: Buonasera, signore.

La mano di Emilio, fasciata, si tende verso Giacomo sorpreso.

GIACOMO (indicando la mano): Un accidente?

P. P. — Emilio guarda severamente Giacomo.

EMILIO: Non ti ricordi?

P. P. — Giacomo guarda Emilio, senza comprendere, poi si ricorda dell'incidente e scoppia a ridere cambiando fisionomia.

P. P. — Emilio. Dietro di lui passa il violinista.

EMILIO: Sei tu che hai chiesto di far suonare questa aria?

P. P. — Giacomo.

GIACOMO: Sí, mi ricorda una sera... in cui tutto andava bene, una volta tanto.

P. P. — Emilio, sempre piú severo.

EMILIO: E stasera va tutto male, eh?

P. P. — Giacomo, sempre seduto.

GIACOMO: Sí, e a causa vostra!

P. M. — Emilio in piedi. Giacomo si alza per parlargli. Intorno ad essi dei consumatori guardano la scena. Il violinista si avvicina.

GIACOMO: Occorreva proprio che ci foste voi, voi!, con tutte le vostre lezioni! Non prendere le donne sul serio... Mi sono sacrificato per voi!

EMILIO: Taci! Tutti ci guardano.

GIACOMO: Possono guardare! Posso dire a tutti che l'amo. Anche a voi! (Si china confidenzialmente verso Emilio).

P. P. — Giacomo ed Emilio.

GIACOMO: Non ha piú importanza, poiché vado a gettarmi nell'acqua. Sí, sí... Mi butto nella Senna. (Si risiede).

P. M. — Emilio e Giacomo che si risiede.

EMILIO: Mi disgusti, buonasera. (Se ne va. Giacomo esita un istante).
GIACOMO: Aspettatemi! Vengo con voi. Non mi lasciate solo.

Giacomo si alza senza difficoltà, ma, passando fra due tavolini, inciampa in una sedia e cade su un tavolo fra i consumatori spaventati.

Una via - Notte

C. T. — Una carrozza passa in una strada deserta.

Interno carrozza

P. P. — Dentro la carrozza, Emilio e Giacomo. Emilio guarda Giacomo severamente. Giacomo ha un po' smaltita l'ubriachezza.

EMILIO: Non sapevo che tu fossi dedito al bere.
GIACOMO: E' la prima volta. (Pausa). Ma ricomincerò domani. (Pausa). E dopodomani. E tutti i giorni successivi. Perché non ho fortuna. Non ho fortuna con le donne. O io non piaccio a loro, o loro...

Si ferma guardando Emilio.

GIACOMO: No, non temete. Non ve ne parlerò piú. Non penso piú a lei. Potete dirglielo...
EMILIO: Sarà difficile. Non la rivedrò.
GIACOMO: Mentite!
EMILIO: Se n'è andata!
GIACOMO: Dov'è?
EMILIO: Non lo so. Se vuoi, puoi correrle dietro...

Giacomo si lancia verso la portiera della carrozza.

Una via - Notte

C. T. — La carrozza passa. La portiera si apre. Emilio trattiene Giacomo e richiude la portiera.

Camera Giacomo - Notte

C. T. — La camera è illuminata. Giacomo, svestito, è seduto sul suo letto. Emilio posa su una sedia i vestiti di Giacomo dispersi nella camera.

GIACOMO: Voi siete sempre gentile...
EMILIO (che comincia ad averne abbastanza): Lasciami in pace. Se ti rivedrò a bere... (Costringe Giacomo ad allungarsi nel letto).
GIACOMO: Ah, non mi riprenderete piú. Non mi rivedrete piú.
EMILIO: Non parlare.
GIACOMO (raddrizzandosi): Mi avete messo alla porta!
EMILIO: Già, ho avuto torto. Torna al lavoro, domani, se ti è passata. (Vedendo Giacomo che si è seduto di nuovo). Ed ora coricati, hai capito? (Lo fa allungare di nuovo e, perché stia tranquillo, rincalza il letto). E' finita. Non

parliamo piú di questa storia. Dimenticherai Maddalena, e la dimenticherò anche io... Buona notte. (Prende il cappello su un mobile. Giacomo non si muove. Emilio sta per andarsene senza rumore. Si sente la voce di Giacomo).

GIACOMO: Voglio dire qualcosa. (Emilio si ferma. Giacomo, alzando la testa fuori delle coperte). Per me, voi siete piú che un padrone, siete piú che un compagno. Per me voi siete come, come... (Non trova l'epressione adatta).

EMILIO (fuori di sé): Come un padre, lo so! (Se ne va in fretta. La porta sbatte).

(*Dissolvenza di chiusura*)

Esterno facciata casa Emilio - Notte

(*Dissolvenza di apertura*)

P. M. — Célestin accanto a una carrozza ferma davanti alla casa di Emilio. Parla a qualcuno che è dentro la carrozza e che non si vede.

CELESTIN: Eccolo, eccolo! Vedi che abbiamo fatto bene ad aspettare. Doveva pur rientrare a dormire. (Fa un passo e torna verso la carrozza) Ancora un minuto di pazienza! Me ne sbarazzerò subito! (Va verso Emilio, che sta avvicinandosi).

P. M. — Emilio e Célestin che lo ferma e gli stringe la mano con effusione.

CELESTIN: Mio buon Emilio, vecchio camerata! Nessuno a casa tua. Sono qui da quasi un'ora.

EMILIO: Non sapevo che...

CELESTIN: Non ti scusare. Capisco. Non volevo ripartire senza dirti arrivederci, senza ringraziarti per...

EMILIO (interrompendo): Riparti? Sei appena arrivato...

CELESTIN: Il lavoro, vecchio mio, il mestiere d'artista. Siamo debitori del pubblico.

P. P. — Célestin.

CELESTIN: Non mi compiangere. Un successo folle. Ho una nuova canzone, mio caro! Non credo che tu la conosca... (Canticchia):

Par le p'tit bout, par le p'tit bout...

(Continua senza fermarsi): ... E sí!, questa piccola Maddalena, sei stato cosí buono con lei. Hai agito verso di lei come...

P. P. — Emilio, che sente che la parola « padre » sta per essere pronunciata, lo interrompe.

EMILIO: Lo so...

P. M. — Emilio e Célestin.

CELESTIN: E che responsabilità! Io non dormivo. Una ragazza sola, a Parigi, con tutti gli uomini, come io li conosco... Ma, con te, io sono tranquillo, vecchio mio! Non corre nessun pericolo. Posso ripartire con lo spirito in pace.

P. P. — Emilio sorpreso.

EMILIO: Riparti, e non la porti con te?

P. P. — Célestin.

CELESTIN (dolorosamente): Ma no, non posso portarla, mio povero amico. I viaggi, il mio lavoro, la vita di famiglia...

VOCE DI EMILIO: Tu hai una famiglia?

CELESTIN: Sto per averne una... (Si avvicina ad Emilio. Gli dice all'orecchio): Sono fidanzato.

EMILIO: Con chi?

P. M. — La carrozza. Al finestrino appare Marinette, con l'aria assai contrariata.

MARINETTE (con voce aspra): Allora, è finito? Vieni o no?

P. M. — Emilio e Célestin.

CELESTIN (a Marinette): Subito, amor mio.
EMILIO: Tu ti sposi con... (Gesto verso la carrozza).
CELESTIN: Affascinante, non ti pare? E se tu sapessi... No, non posso dirti tutto... (Confidenziale e sorridente) Ma, con lei, mi sento come un giovanotto!

P. P. — Emilio considera Célestin con tristezza.

EMILIO: Povero c... (si ferma a tempo) cretino.

P. M. — Emilio e Célestin.

CELESTIN (colpito): Scherzi? Che vuoi dire?
EMILIO: Ti rendi conto del ridicolo? Sposare questa ragazzina? Alla tua età!
CELESTIN: Alla mia età! Abbiamo la stessa età, noi due...
EMILIO: Sí, ma io... (si ferma, riflette). E' vero, abbiamo la stessa età.

P. M. — Marinette al finestrino della carrozza.

MARINETTE (al cocchiere): Partite! Non aspettate piú! (A Célestin): Se non vieni subito, me ne vado.

P. M. — Emilio e Célestin.

CELESTIN (a Emilio): Vedi! Non può stare senza di me neppure un minuto. (A Marinette): Vengo, angelo mio! (A Emilio): Allora, tu ti occupi di Maddalena. Io le ho spiegato la situazione. Ha compreso benissimo...
EMILIO: Non voglio piú fare la guardia a tua figlia. Vada dove le pare.
CELESTIN: Veramente, mi stupisci, mi deludi. Non sono io che ti ho chiesto di accettarla. Se non volevi tenerla, avresti potuto dirmelo prima. Ora mi prendi alla sprovvista.
EMILIO: Basta con le chiacchiere!
CELESTIN: Che sarà di quella povera piccola, ora?
EMILIO: Levati dai piedi!
CELESTIN: Ci sono delle persone che non hanno il senso della responsabilità. Ti credevo un amico!
VOCE DI MARINETTE: Arrivederci!
CELESTIN (vede la carrozza partire): Aspettami, angelo mio! (A Emilio): Arrangiati tu, con Maddalena. (Prende le mani di Emilio) Arrivederci, vecchio amico e grazie di nuovo!

C. T. — Célestin lascia Emilio e corre dietro la carrozza, che è partita. Emilio lo guarda correre, poi si volta.

EMILIO (a qualcuno che non si vede): Perché sei tornata?

P. P. — Maddalena è accanto alla porta. Emilio di fronte a Maddalena.

MADDALENA: E' mio padre che mi ha ricondotta qui. M'ha detto che...
EMILIO: Ascolti gli ordini di tuo padre, ora? Non sapevi dove andare, è cosí? Come la prima volta che ti ho incontrata...
MADDALENA: Volevo parlarvi.

P. P. — Emilio.

EMILIO: Sono le parole che hai detto quella sera. Ed io ho detto: « A quest'ora? Chi siete? ».

P. P. — Maddalena.

MADDALENA: Ed io ho risposto: «Non mi conoscete. Mi chiamo Maddalena Célestin».

P. P. — Emilio di fronte, Maddalena di spalle.

EMILIO: E' vero, non ti conoscevo allora. Ora ti conosco. E conosco un po' meglio anche me... Questa è la differenza.

P. P. — Maddalena.

EMILIO: Ma, come allora, ti posso domandare: «Che avete da dirmi?».
MADDALENA: Non so piú.

P. P. — Emilio di fronte.

EMILIO: Se tu fossi partita, io avrei forse potuto dimenticarti. Ma ora... Che ne faccio di te?

P. P. — Maddalena, abbassando la testa, guarda Emilio.

MADDALENA: Ciò che vorrete.

P. P. — Emilio la guarda e volta la testa.
P. P. — Maddalena abbassa la testa di nuovo.

MADDALENA: Se lo volete ancora... sposatemi...

P. M. — Emilio e Maddalena.

EMILIO: Io sposarti? Sposare una monella? Mi credi sciocco quanto tuo padre?
MADDALENA: Mio padre! Non parlate piú di lui. Non ho padre. Non ho piú che voi... (Si avvicina a lui).
EMILIO: Basta, basta! So che cosa vuoi dire. Tutti mi vogliono come padre! (La conduce verso la porta).

Esterno stabilimento - Giorno

C. T. — Sui viali la fanfara delle guardie repubblicane a cavallo. Musica squillante. Nella carrozza presidenziale scoperta, il Presidente della Repubblica e il Sultano salutano la folla.
C. T. — L'entrata dello stabilimento. In fondo, le carrozze ferme. Il Presidente della Repubblica e il Sultano entranò e passano, seguiti dai ministri del Sultano.
P. M. — Il corteo ufficiale entra nello stabilimento. Duperrier apre la porta. Uno dei ministri orientali si ferma davanti a lui. Viene dietro un servo, con un canestro di fiori. Intorno, alcuni aiutanti.
P. P. — Duperrier, il ministro, il servo.

IL MINISTRO (al servo): *Namak sikoui bolivarchem?*
IL SERVO: *Namak.*
DUPERRIER: Sí, sono io, Duperrier, il proprietario dello stabilimento.
DUPERRIER: Oh! io sono confuso. Non me lo aspettavo... Eccellenza, questo giorno è il piú bello della mia vita! (Se ne va, felice. Dietro di lui gli operai, che ammirano la scena).
IL MINISTRO (al servitore): *Dabik loutiforam touzé?*
IL SERVO: *Namak.*

Gli aiutanti del ministro passano dei collari al collo di tutti gli operai, un po' stupiti.

Interno teatro

C. T. — Gradinate sono state innalzate sul teatro, di fronte alla scena. Il Presidente, il Sultano e il loro seguito hanno preso posto. Si continua a sentire la musica delle guardie repubblicane.

P. M. — Il Sultano, a sinistra di un ministro francese in cilindro. Il Sultano si china verso di lui amabilmente.

IL SULTANO (indicando la scena): *Lassik bouzoum?* (Il ministro non capisce visibilmente, ma annuisce.

Il ministro non capisce visibilmente, ma annuisce.

IL MINISTRO: Sí, perfettamente, Vostra Maestà ha ragione. (Voltandosi verso un interprete seduto accanto a lui): *Lassik bouzoum?*

L'INTERPRETE: *Lassik...* Aspettate. (Consulta il vocabolario).

P. M. — Duperrier, ai piedi della tribuna, parla ad alcuni invitati che passano e che non si vedono. Accanto a lui, Lucette.

DUPERRIER: Di qui, eccellenza, signor ministro...

Si ferma, contempla il suo collare con gioia, poi i suoi occhi si fermano con meraviglia su...

P. M. — ...il contabile che, anche lui, contempla il collare che porta. Il contabile capisce il senso dello sguardo di Duperrier e toglie timidamente il suo collare. Le Frisé passa e vede il collare.

LE FRISE' (al contabile): Non ti piace?

IL CONTABILE: E' al signor Duperrier che non piace.

LE FRISE' (prendendo il collare del contabile): Dammelo. (Mostra il suo). Ne avrò due. Darò l'altro a mia moglie. (Se ne va verso la scena).

ALFREDO: Avanti! Tutti al proprio posto! (Arriva accanto a Maddalena, aiutata dalla sarta a fissare il velo).

LA SARTA: E' fatto. Non siate nervosa (sorride). Il Sultano vi guarda molto.

P. M. — Nella tribuna, l'interprete mostra il suo dizionario al Ministro.

INTERPRETE: *Lassik bouzoum?* Vuol dire: «La bella ragazza è in vendita?».

MINISTRO: Oh! C'è un errore. (Si china verso il Sultano, con amabilità, e mostrando Maddalena) *Lassik...* (il Sultano approva con la testa) *lassik...* non *bouzoum!* (Il Sultano sembra stupito).

P. M. — Gustavo l'operatore, con un collare al collo, guarda il sole. Emilio gli sta accanto.

GUSTAVO (a Emilio): Bene, che si aspetta?

EMILIO: Tutti sono pronti. Si gira. (Si volta e fa qualche passo per la tribuna).

C. T. — Il teatro visto dagli ultimi gradini. In fondo, la scena dove sono Maddalena, Giacomo, e un personaggio che chiameremo il Gran Visir.

EMILIO (parlando agli assistenti): Sire, signor Presidente, signori ministri, signore, signori...

P. M. — Emilio che parla.

EMILIO: Abbiamo l'onore di girare davanti a voi la scena finale del nostro film *Passione d'Oriente*.

C. T. — Emilio si volta verso la scena.

EMILIO: Pronti? Si gira!

Nella scena vuota, Maddalena (vestita da principessa) e Giacomo (da esploratore) arrivano ciascuno da una parte, guardano se non sono sorvegliati, e si avvicinano l'uno all'altra.

P. M. — Giacomo e la principessa mimano una dichiarazione d'amore reciproca.

Si baciano timidamente e si separano subito.

P. M. — Emilio accanto alla macchina.

EMILIO: Continuate! Continuate! Non avete avuto neanche il tempo di baciarvi.

P. M. — Giacomo e Maddalena si baciano di nuovo. Questa volta appassionatamente.

C. T.

EMILIO (a Giacomo e Maddalena): Basta! Basta! Separatevi! Mandate il Gran Visir!

Giacomo e Maddalena si tengono per mano. Il Gran Visir entra dal fondo. Con un gesto, maledice la fanciulla. Due servi immobilizzano Giacomo. Maddalena fa una mimica di spavento e si dirige verso un vano aperto su una tela di fondo che rappresenta un fiume e sei minareti.

P. M. — Maddalena manda un ultimo sguardo a Giacomo e si lancia nel vuoto.

P. M. — Giacomo sfugge ai suoi guardiani e, staccando una spada da un trofeo d'armi, li fa indietreggiare.

C. T. — Giacomo si passa il pugnale attraverso il corpo. Cade. Il Gran Visir mima l'abbattimento. I servi lo portano via.

EMILIO: Alt! Alt! (all'operatore): E' finito. (Si volta verso la tribuna). E' finito.

P. M. — Nella tribuna, il Sultano non sembra contento.

SULTANO: *Bizon labuchké senfroinik.*

Il suo vicino, il ministro, si curva ansiosamente verso l'interprete, che sfoglia il dizionario.

P. M. — Maddalena davanti alla tela di fondo, coricata su un materasso che ha attutito la sua caduta. Si alza e attende.

P. M. — Giacomo, che era a terra, si alza egualmente ed estrae la spada che gli attraversava il corpo.

P. M. — L'interprete ha trovato il senso della frase del Sultano. Parla a bassa voce al Ministro, che si alza e impone il silenzio.

IL MINISTRO: Sua Maestà il Sultano ha detto: « Una ragazza cosí bella non dovrebbe morire ».

P. M. — Emilio di fronte alla tribuna.

EMILIO: Per me, sono d'accordo. Ma c'è della gente che crede che la grande arte è di rendere gli spettacoli tristi.

C. T. — Emilio si volta verso la scena.

EMILIO: Tutti al posto! (A Maddalena e Giacomo): Tenetevi per mano. (Va al fondo della scena. Al Gran Visir): Vieni con me.

P. M. — Vicino alla porta, in fondo alla scena.

EMILIO (al Gran Visir): Tu entri. Li vedi tenersi per mano...

C. T. — Giacomo e Maddalena si tengono per mano.

Emilio avanza verso di essi, seguito dal Gran Visir, che ascolta le sue istruzioni.

EMILIO: Il tuo primo gesto è un moto di collera! E' naturale. Tu l'ami, la piccola. (Maddalena corre verso la finestra. Emilio al Gran Visir). E, in questo momento, tu ti accorgi che la stai per perdere, forse perderla per sempre.

GRAN VISIR: Tanto peggio!

P. M. — Emilio e il Gran Visir.

EMILIO: Come tanto peggio? Se l'ami veramente, vuoi che sia infelice?

GRAN VISIR: La dignità del mio personaggio mi ci obbliga.

EMILIO: La tua dignità! Vuoi che questi due giovani siano infelici per causa tua?

GRAN VISIR (stupito): Mi hanno offeso!

EMILIO: E dopo?

P. P. — Emilio solo.

EMILIO (sempre al Gran Visir): Tu non sei piú giovane. Hai avuto il tuo tempo. Conservi i tuoi ricordi...

P. P. — Maddalena che ascolta.

VOCE DI EMILIO: Essi, sono giovani tutti e due. Non hanno per sé che l'avvenire.

P. P. — Giacomo che ascolta.

VOCE DI EMILIO: Tocca a loro amarsi ed essere felici...

P. P. — Emilio solo.

EMILIO: E se soffri un po', beh!, non sarai il primo a cui succede. Ci si crede assai forti, ma ognuno di noi deve passarci, un giorno o l'altro.

P. M. — Emilio e il Gran Visir sempre piú stupito.

EMILIO: Perché vorresti essere un'eccezione, eh?

GRAN VISIR: Ma, io, non voglio niente...

EMILIO: Allora, se non vuoi niente, perché discuti? (Voltato verso l'operatore): E' pronto, Gustavo?

P. M. — L'apparecchio da presa e Gustavo, che guarda il sole attraverso un vetro.

GUSTAVO (a Emilio): Quando volete. Il sole ha l'aria di reggere.

Gustavo si accinge a girare. Si sente la voce di Emilio che parla al Gran Visir.

VOCE DI EMILIO: Approfittiamone! L'inizio della scena è lo stesso, ma, questa volta, quando Maddalena si avvicina alla finestra...

C. T. — Uno schermo sul quale è proiettata la scena che Emilio ha cominciato precedentemente a descrivere. La musica della Guardia è svanita e non si sente che un pessimo pianoforte. Sullo schermo, Maddalena si avvicina alla finestra, il Gran Visir fa un gesto verso di lei. Maddalena, che stava per gettarsi nel vuoto, si ferma. Il Gran Visir va verso di lei...

C. T. — Lo schermo è in fondo ad una baracca da fiera. Il proiezio-

nista gira la manovella. Sullo schermo, il Gran Visir ha preso Maddalena per la spalla e la conduce al centro della scena.

P. M. — Giacomo si avvicina a Maddalena. In fondo, il Gran Visir si ritira. Giacomo si avvicina a Maddalena, che prende tra le sue braccia.

P. M. — Emilio è fra gli spettatori, accanto a una graziosa fanciulla dall'anima sensibile che sorride asciugandosi le lacrime e sembra assorta dallo schermo che guarda. Emilio si curva verso di lei.

EMILIO: Vi piace quando finisce bene?
RAGAZZA (sospirando): Oh, sí, signore.
EMILIO: Anche a me.

(*Dissolvenza di chiusura*)

FINE

Filmografia

1919-23 Attore in *L'Orpheline, Parisette, Lex Deux Gamines* di Louis Feuillade; *Le Sens de la Mort, Vers la Lumière, Pour une nuit d'amour* di Yakov A. Protozanov; *Le Lys de la Vie* di Loïe Fuller. Assistente di Feuillade, poi di Jacques de Baroncelli in *Le Carillon de minuit* e *Amour.*

1923 *Paris qui dort ou Le Rayon invisible — scenario e regia di* René Clair — *fotografia di* Maurice Desfassiaux *e* Paul Grichard — *adattamento musicale di* Gaby Coutrot (1924) *da opere di* Saints-Saens, Lalo, M. Yvain e Mendelssohn — *attori*: Albert Préjean, Marcel Vallée, Henri Rollan, Madeleine Rodrigues, Pré Fils, Stacquet, Martinelli, Myla Seller.

1924 *Entr'acte — scenario e scenografia di* Francis Picabia — *musica di* Erik Statie — *assistente*: Georges Lacombe — *fotografia di* Jimmi Berliet — *attori*: Jean Borlin, Georges Charensol, Georges Auric, Marcel Achard, Erik Satie, Man Ray, Francis Picabia, Marcel Duchamp, la ballerina Friis, Pierre Scize.

1925 *Le Fantôme du Moulin-Rouge — scenario di* René Clair — *fotografia di* L. Chaix *e* Berliet — *scenografia di* Robert Gys — *attori*: Albert Préjean, Sandra Milowanoff, Georges Vaultier, Maurice Schutz, Davert, Paul Ollivier, Madeleine Rodrigues.

1926 *Le Voyage imaginaire — scenario di* René Clair — *produzione*: Films Lourau — *scenografia di* Robert Gys — *fotografia di* A. Morrin *e* J. Berliet — *assistente*: Georges Lacombe — *attori*: Jean Borlin, Dolly Davis, Maurice Schutz, Albert Préjean, Jim Gerald, Yvonne Légeay, Margaret, Paul Ollivier, Madys.

1926 *La Proie du vent — scenario basato sul romanzo* « L'Extraordinaire Aventure de Pierre Vignal » di Armand Mercier — *assistente*: Georges Lacombe — *scenografia*: Lazare Meerson *e* Bruni — *fotografia di* Gondois *e* Roudakoff — *attori*: Lilian Hall Davis, Jean Murat, Charles Vanel, Sandra Milowanoff *con la collaborazione, per le scene di aviazione, di* Albert Préjean, Rocques, Bajac *e* Batton.

1926 *La Tour* — cortometraggio — *fotografia di* Georges Lacombe.

1927 *Le Chapeau de paille d'Italie (Il cappello di paglia di Firenze) — scenario di* René Clair *basato sulla « pièce » di* Labiche *e* Michel — *scenografia di* Lazare Meerson — *fotografia* di Maurice Desfassiaux *e* Nicolas Roudakoff — *attori*: Albert Préjean, Paul Ollivier, Jim Gerald, Alice Tissot, Marise Maïa, Vital Geymond, Alex Allin, Yvonnek, Olga Tchekova.

1928 *Les deux timides (I due timidi) — scenario di* René Clair *basato sulla « pièce » di* Labiche e Michel — *scenografia di* Lazare Meerson — *fotografia di* Batton *e* Roudakoff — *assistenti*: Georges Lacombe *e* G. Lampin — *attori*: Maurice de Féraudy, Véra Flory, Jim Gerald, Francois Rosay, Pierre Batcheff, Yvette Andreyor, Pré Fils, Madelein Guitty, Stacquet.

1930 *Prix de beauté* (*Miss Europa*) — *regía di* Augusto Genina — *soggetto di* G. W. Pabst — *scenario di* René Clair — *attori*: Louise Brooks, Georges Charlia.

1930 *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*) — *scenario di* René Clair *basato sulla « pièce » di* Georges Berr *e* Guillemard — *fotografia di* Georges *e* Raulet — *scenografia di* Lazare Meerson — *musica di* Armand Bernard, Georges Van Parys *e* Philippe Parès — *attori*: Annabella, René Lefèvre, Louis Allibert, Vanda Gréville, Paul Ollivier, Constantin Stroesco, Odette Talazac, Pitouto, Jane Pierson.

1932 *A nous la liberté* (*A noi la libertà*) — *scenario di* René Clair — *scenografia di* Lazare Meerson — *fotografia di* George Périnal — *musica di* Georges Auric — *montaggio di* Le Hénaff — *attori*: Raymond Cordy, Henry Marchand, Paul Ollivier, Rolla France, Germaine Aussey, Léon Lorin, Jacques Shelly, André Michaud, William Burke.

1933 *Quatorze Juillet* (*Per le vie di Parigi*) — *scenario di* René Clair — *scenografia di* Lazare Meerson — *musica di* Maurice Jaubert — *montaggio di* Le Hénaff — *fotografia di* Georges Périnal — *attori*: Annabella, Pola Illery, Georges Rigaud, Paul Ollivier, Raymond Cordy.

1935 *Le Dernier Milliardaire* (*L'ultimo miliardario*) — *scenario di* René Clair — *scenografia di* Lucien Aguettand — *musica di* Maurice Jaubert — *fotografia di* Rudolph Maté — *attori*: Raymond Cordy, Max Dearly, José Noguero, Renée Saint-Cyr, Paul Ollivier.

1936 *The Ghost Goes West* (*Fantôme à vendre, Fantasma galante*) — *scenario di* Robert Sherwood *e* René Clair *basato su un racconto di* Eric Keown — *adattamento di* Geoffrey Kerr — *fotografia* di Harold Rosson — *musica di* Michael Spoliansky — *scenografia di* Vincent Korda — *atttori*: Robert Donat, Jean Parker, Eugène Pallette, Elsa Lanchester, Ralph Burker, Patricia Hilliard.

1938 *Break the News* (*Fausses nouvelles, A noi la celebrità*) — *produzione*: René Clair — *scenario di* Geoffroy Kerr *basato su un racconto di* Loic de Gouriadec — *scenografia di* Lazare Meerson — *fotografia di* Philip Tannura — *attori*: Maurice Chevalier, Jack Buchanan, Gertrude Korda Musgròve, June Knight, Martha Labarr, Charles Lefaux, Rabb Wilton, Gibb McLaughlin — Rifacimento di *Mort en fuite* di André Berthomieu (1936).

1939 *Air Pur* — *scenario di* René Clair *e* Georges Neveux — *fotografia di* Michel Kelber — *attori*: Jean Mercanton, Elina Labourdette, Jeanne Merken, Paul Ollivier, Raymond Cordy, Jane Pierson, Yvonne Leduc. — Interrotto all'inizio della guerra.

1941 *The Flame of New-Orleans* (*La Belle Ensorceleuse, La Bella adescatrice*) — *scenario di* Norman Krasna — *fotografia di* Rudolf Maté — *scenografia di* Jack Otterson — *musica di* Frank Skinner — *attori*: Marlene Dietrich, Bruce Cabot, Mischa Auer, Roland Young, Andy Devine, Frank Jenks, Laura Hope, Crews, Gitta Alpar, Frank Pangborm, Melville Cooper.

1942 *I Married a Witch* (*Ho sposato una strega, Ma Femme est une sorcière*) — *scenario di* Robert Pirosh *e* McConnelly *basato su una novella di* Thorne Smith — *scenografia di* George Sawley — *fotografia di* Ted Tetzlaff — *direzione musicale di* Roy Webb — *effetti speciali di* Gordon Jenning — *attori*: Fredrich March, Veronika Lake, Robert Benchley, Susan Hayward, Cecil Kellaway, Elisabeth Patterson, Robert Warrick.

1943 *Forever and a Day* (*Per sempre e un giorno ancora*) — *priduzione*: RKO Radio Films — *film realizzato in collaborazione dai seguenti registi*: René

Clair, Edmund Goulding, sir Cedric Hardwicke, Frank Lloyd, Victor Saville, Herbert Wilcox, Robert Stevenson — *L'episodio diretto da* René Clair *è quello interpretato da* Ida Lupino — *Partecipano al film i seguenti attori*: Brian Aherne, Robert Cummings, Charles Laughton, Ida Lupino, Herbert Marshall, Ray Milland, Anna Neagle, Merle Oberon, sir Cedric Hardwicke, Victor MacLaglen, Claude Rains, Cecil Aubrey Smith, Buster Keaton, Ruth Warrick, Roland Young, Arthur Treacher, Gene Lockhart, Reginald Owen, Anna Lee, Edward Everett Horton, June Duprez, Elsa Lanchester.

1944 *It Happened Tomorrow* (*C'est arrivé demain, Avvenne domani*) — *scenario di* René Clair *e* Dudley Nichols — *fotografia di* Archie Sat *e* Schufftan — *musica di* Robert Stolz — *attori*: Dick Powell, Linda Darnell, Jack Oakie, Dig Rumnan, Edgard Kennedy.

1945 *And Then They Were None* (*Dix Petits Indiens, Dieci piccoli indiani*) — *scenario di* Dudley Nichols *basato sul romanzo di* Agatha Christie — *fotografia di* Lucien Andriot — *direzione musicale di* Charles Previn — *attori*: Barry Fitzgerald, Walter Huston, Louis Hayward, Roland Young, June Duprez, Misha Auer, Queenie Leonard, Richard Haydn, Judith Anderson, Cecil Aubrey Smith.

1947 *Le Silence est d'or* (*Il silenzio è d'oro*) — *produzione*: S. N. Pathé-Cinéma — *scenario di* René Clair — *fotografia di* Armand Thirard — *scenografia di* Léon Barsacq *e* de Gastyne — *musica di* George van Parys — *suono di* Antoine Archambault — *montaggio di* Hautecoeur *e* Taverna — *costumi di* Christian Dior — *attori*: Maurice Chevalier, François Périer, Marcelle Derrien, Dany Robin, Christiane Sertillange, Robert Pizani, Jean Duran, Gaston Modot, Paul Ollivier, Max Dalban, Bernard Lajarrige, Raymond Cordy, Roland Armontel, Paul Demange.

1949 *La Beauté du Diable* (*La bellezza del diavolo*) — *produttore*: Salvo d'Angelo — *scenario di* René Clair *e* Armand Salacrou — *fotografia di* Kelber — *scenografia di* Léon Barsacq — *costumi di* Mayo — *consulenza artistica di* Veniero Colasanti — *attori*: Michel Simon, Gerard Philipe, Simone Valère, Nicole Besnard, Raymond Cordy (8).

(8) In alcune filmografie (v. « Sequence », n. 6, Londra, 1949) viene aggiunto il documentario *Un Village dans Paris*, diretto da Pierre Hartz, che sarebbe stato prodotto da René Clair per la « New York World Fair ». René Clair, invece, si limitò a supervisionare il film, a patto però di non impegnare in alcun modo il proprio nome e la propria responsabilità.

Bibliografia

ALBERTI G.: *René Clair e il fantasma,* in « Letteratura », n. 1, Firenze, 1937.

ALBY M.: *Un entretien avec René Clair,* in « Cinéa-Ciné », n. 42, Parigi, 1925.

ARISTARCO G.: *Il silenzio è d'oro,* in « Cinema », n. 15 (N. S.), Milano, 1949.

ARNHEIM R.: *Uno spettro in tre versioni,* in « Cinema », n. 13 (V. S.), Roma, 1937.

Art (L') du costume dans le film, numero speciale della « Revue du cinéma », con scritti di Jacques Manuel, Claude Autant-Lara, Lotte H. Eisner, Jean George Auriol e Mario Verdone, Gallimard, Parigi, 1949.

ARTIS P.: *Histoire du cinéma americain* (1926-1947), C. d'Halluin, Parigi, 1947.

AURIOL J. G.: *Le Million,* in « La Revue du cinéma », n. 23 (V. S.), Parigi, 1931.

AURIOL J. G.: *La position de René Clair,* in « Spectateur », n. 1, Parigi, 1933.

BARDECHE e BRASILLACH: *Histoire du Cinéma,* Editions Robert Denöel, Paris, 1943; 2ª ed. 1949.

BARSACQ L.: *Le silence est d'or vu par le décorateur,* in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

BONICELLI V.: *Clair e il diavolo,* in « Cinema », n. 25 (N. S.), Milano, 1949.

BOURGEOIS J.: *L'évolution artistique de René Clair,* in « Revue du cinéma », n. 2, Parigi, 1946.

BANDINI B. e VIAZZI G.: *Ragionamenti sulla scenografia,* Poligono, Milano, 1946.

BRUNIUS B.: *René Clair,* in « Cinéa-Ciné », n. 79, Parigi, 1927.

CAMPASSI O.: *Strade di Clair e Campanile,* in « Cinema », n. 34 (V. S.), Roma, 1937.

CAMPASSI O.: *Dieci anni di cinema francese,* vol. I, Poligono, Milano, 1945; vol. II, 1948.

CAMPIGLI M.: *René Clair e il film omnibus,* in « L'Italia letteraria », Roma, 22 novembre 1931.

CASTELLO G. C.: *L'avventura americana della intelligenza europea,* in « Cinema », n. 25 (N. S.) Milano, 1949.

CHEVALIER M.: *Ma route et mes chansons, Tempes grises,* Dulliard, Parigi, 1948.

CHEVALLEY F.: *Sons les toits de Paris,* in « Close Up », VII, n. 4, Londra, 1930.

CHIARAMONTE N.: *14 luglio,* in « L'Italia Letteraria », Roma, 3 dicembre 1933.

CINÉ-CLUB: *Filmographie de René Clair,* in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

CLAIR R.: *Adams,* romanzo, Grasset, Parigi, 1926.

CLAIR R.: *De fil en aguille,* romanzo, 1947.

CLAIR R.: *Signification du cinéma,* in « Candide », Parigi, 22 febbraio 1934.

CLAIR R.: *Caractère du récit cinématographique,* in « Revue du cinéma », n. 5, Parigi, 1947.

CLAIR R.: *Le cinéma e l'état,* in « Vu », Vive le cinéma, numero speciale, Parigi, 15 dicembre 1934.

CLAIR R.: *Il cinema contro lo spirito,* in « I registi parlano del film », Quaderno n. 2 di « Sequence », Parma, 1949.

CLAIR R.: *Réflexions,* in « Le Point », 1938.

CLAIR R.: *Collaborazione internazionale,* in « Cinema », n. 20 (N. S.), Milano, 1949.

CLAIR R.: *A nous la liberté,* sceneggiatura desunta da R. May, in « Bianco e Nero », IV, n. 10, Roma, 1939.

CLAIR R.: *Il milione,* a cura di B. Lattuada, Domus, Milano, 1945.

CLAIR R.: *Entr'acte,* a cura di G. Viazzi, Poligono, Milano, 1945.

CLAIR R.: *Reflexion faite,* N. R. F., Parigi, 1951.

CLAIR R.: *Le Silence est d'or,* in « France Illustration Littéraire et Théatrale », n. 3, Parigi, 1947.

CLAIR R.: *Il cinema imprigionato dal teatro,* in « Dramma », n. 145, Torino, 1932.

CLAIR R.: *Televisione e film,* in « Bianco e Nero », X, n. 9, Roma, 1949.

CHARENSOL G.: *Panorama du cinéma,* Ed. Melot, Parigi, 1947.

CHARENSOL G.: 40 *ans du cinéma,* Editions du Sagittaire, Parigi, 1935.

CHARENSOL G.: *Renaissance du cinéma français,* Sagittaire, Parigi, 1946.

CHARENSOL G.: *Intervista con René Clair,* in « Pages françaises », n. 5, Parigi, 1945.

CHIARINI L. e BARBARO U.: *Problemi del film,* Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1939.

CONSIGLIO A.: *René Clair,* in « Scenario », Roma, luglio 1933.

DA SILVA M.: *Il* « 14 luglio » *di René Clair,* in « Lavoro Fascista », Roma, 2 maggio 1936.

DA SILVA M.: *Scomposizione di René Clair,* in « Lo Schermo », Roma, aprile 1936.

FLOREY R.: *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui,* con una prefazione di René Clair, Prisma, Parigi, 1948.

FRANCIOLINI G.: *A Parigi con René Clair,* in « Cinema Illustrazione », Milano, 1935.

GERALD J.: *La petite histoire,* in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

GUARALDO L.: *René Clair e la comprensione dell'arte,* in « Arte cattolica », n. 1, Roma, 1934.

JÁCOBS L.: *The film of René Clair,* in « New Theatre », New York, 1936.

LAMBERT G.: *The Films of René Clair,* in « Sequence », n. 6, Londra, 1949.

LAPIERRE M.: *Anthologie du cinéma,* La Nouvelle Edition, Parigi, 1946.

LAPIERRE M.: *Les cent visages du cinéma,* Grasset, Parigi, 1948.

L'HERBIER M.: *Intelligence du cinéma,* Corrêa, Parigi, 1946.

LO DUCA: *Histoire du cinéma,* Presses Universitaires, Parigi, 1942.

LO DUCA: *De Méliès à Clair,* in « Revue du cinéma », n. 6, Parigi, 1947.

LO DUCA: *René Clair parla del film a colori,* in « Cinema », n. 62 (V. S.), Roma, 1939.

LO DUCA: *Air pur,* in « Cinema », n. 85 (V. S.), Roma, 1940.

MAGLI A.: *I milioni di René Clair,* in « Architrave », Bologna, 1 maggio 1941.

MANVELL R.: *Film,* Peuguin, Londra, 1944 e edizioni seg.

MARGADONNA E. M.: *Cinema ieri e oggi,* Editoriale Domus, Milano, 1932.

MARGRAVE S.: *Come si scrive un film*, (con la sceneggiatura del *Fantasma galante* di Clair), Bompiani editore, Milano, 1939.

MARION D.: *Portrait de René Clair*, in « Le magasin du spectacle », n. 1, Parigi, 1946.

MODOT G.: *Le « Silence est d'or » vu par un acteur*, in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

MOUSSINAC L.: *Le chapeau de paille d'Italie*, in « Panoramique du cinéma », Au Sans Pareil, Parigi, 1929.

NOTE DI CINEMA, a cura di A. Giovannini, L. Veronesi, Ed. Cinegraf, Milano, 1942.

PANDOLFI V.: *Per le vie di Parigi non si era più soli*, in « Cinema », n. 19 (N. S.), Milano, 1949.

PASINETTI G.: *« Il milione » di René Clair*, in « Il Gazzettino », Venezia, settembre 1931.

PASINETTI F.: « 14 *luglio* », in « La Stampa », Torino, 5 settembre 1933.

PASINETTI F.: *L'ultimo Clair*, in « Meridiano di Roma », Roma 20 dicembre 1936.

PASINETTI F.: *Il prossimo film di René Clair*, in « L'Ambrosiano », Milano 1 marzo 1939.

PASINETTI F.: *Storia del cinema*, Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939.

PASINETTI F.: *Mezzo secolo di cinema*, Poligono, Milano, 1946.

PIETRANGELI A.: *Retrospettiva*, in « Bianco e Nero », VI, n. 4, Roma, 1942.

PIETRANGELI A.: *Marcel Pagnol-René Clair*, in « Bianco e Nero », VII, n. 5, Roma, 1943.

PIETRANGELI A.: *Scheda per René Clair*, in « La critica cinematografica », n. 7, Parma, 1946.

PUCCINI G.: *Entr'acte*, in « Cinema », n. 60, Roma, 1938.

ROSSI A.: *René Clair*, in « Gazzetta del popolo », Torino, 11 novembre 1932.

ROSSI A.: *Intelligenza di René Clair*, in « Gazzetta del Popòlo », Torino, 24 agosto 1934.

SADOUL G.: *Le Silence est d'or*, in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

SALLET G.: *René Clair et la notion d'objet*, in « Revue Internationale de filmologie », n. 2, Parigi, 1947.

SCHAT P.: *Le chapeau de paille d'Italie*, in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

SCIZE P.: *Les films de René Clair*, in « Bulletin » d'information periodique de l'Association Française de la Critique du Cinéma », n. 3, Parigi, 1948.

SOUEF.C.: *René Clair*, in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

THEROND R. M.: *Trois jours près de « La Beauté du diable »*, in « L'ecran français », Paris, 21 novembre 1949.

VAN PARYS G.: *« Le Silence est d'or » vu par le musicien*, in « Ciné-Club », n. 1, Parigi, 1947.

VENTURINI F.: *Le Voyage imaginaire*, in « Bianco e Nero », X, n. 4, Roma, 1949.

VERDONE M.: *Espressività del costume nel linguaggio cinematografico*, in « Bianco e Nero » VII, n. 5, Roma, 1943.

VERDONE M.: *Matrimoni di Clair*, in « Il Nuovo Corriere », 22 aprile 1948, Firenze.

VERDONE M.: *Il silenzio è d'oro*, in « Bianco e Nero », X, n. 6, Roma, 1949.

VIAZZI G.: *René Clair, il capitale e il cinema*, in « Cinetempo », n. 7, Milano, ottobre 1945.

VIAZZI G.: *René Clair*, Poligono, Milano, 1946.

VINCENT C.: *Histoire de l'art cinématographique,* Editions du Trident, Bruxelles, 1939; *Storia del cinema,* Garzanti, Milano, 1949.

VISENTINI G.: *Il cinema di René Clair,* in «Lavoro fascista», Roma, 5 agosto 1934.

ZART A.: *The Ghost goes West,* in « Comune », n. 32, aprile 1936.

ZUNIGA A.: *Una historia del cine,* Destino, Barcellona, 1949.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734